EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ UND HANS NEUMANN

45. BAND 3./4. HEFT

1950

SIMONS-VERLAG · MARBURG-LAHN

INHALT DES DRITTEN UND VIERTEN HEFTES

Hans Eggers (Hamburg), Der Liebesmonolog in Eilharts Tristrant 275
Bodo Mergell (Mainz), Nibelungenlied und höfischer Roman 305
Kurt May (Göttingen), Friedrich Hebbels opus metaphysicum „Genoveva“ 337
Rainer Gruenter (z. Zt. London), Hebbels ästhetische Theorie des Wortes 365
Rudolf Steinmetz (Berlin), Rilkes Schicksallosigkeit 373
Horst Oppel (Mainz), Geheimnisse des reifen Lebens. Goethe und Carossa 396
Kurt Adel (Wien), Rudolf G. Binding und die Plastik 413
Siegfried Beyschlag (Erlangen), Jacob Paludan. Ein dänischer Dichter der Zwischenkriegszeit 419

Mitteilungen

Nachträge zu Goethes und Heines Gesprächen. Mitgeteilt von Hermann Kügler (Berlin) 445
Kleists und Adam Müllers Freundschaftskrise. Zwei ungedruckte Briefe Adam Müllers zur Geschichte der Zeitschrift „Phöbus“. Mitgeteilt von Robert Mühlher (Wien) 450
Neue Quellenfunde zu Kleists „Berliner Abendblättern“. Mitgeteilt von Helmut Sembdner (Stuttgart) 471
Eine wiederentdeckte Kleist-Anekdote. Mitgeteilt von Helmut Sembdner (Stuttgart) .. 478
Zwei wiedergefundene Rezensionen E. T. A. Hoffmanns aus der „Vossischen Zeitung“. Mitgeteilt von Klaus Kanzog (Berlin) 485

Forschungsbericht

Hermann Schneider (Tübingen), Die Quellen des Nibelungenliedes. Zu Friedrich Panzers Studien zum Nibelungenlied 493

Besprechungen

D. Teusink, Das Verhältnis von Veldekes Eneide und dem Alexanderlied (besprochen von Hans Eggers) 499
Carl Roos, Wolfgang Goethe (besprochen von Ernst Alker) 502
Wilhelm Zentner, Johann Peter Hebel (besprochen von Emil Kast) 504
Verzamelde opstellen. Scholte-Festschrift (besprochen von Ernst Alker) 505

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Anfragen und Beiträge, die das altdeutsch-mittelalterliche Forschungsgebiet betreffen, sind an Professor Dr. Hans Neumann (Göttingen, Calsowstraße 45) zu richten; Anfragen und Beiträge, die sich auf neudeutsche und neuzeitlich-europäische Literatur- und Geistesgeschichte beziehen, an Professor Dr. Hans Pyritz (Hamburg 20, Sudeckstraße 2). Die Redaktions-Geschäftsstelle befindet sich bei dem letztgenannten Herausgeber in Hamburg.

Es wird gebeten, Manuskripte nicht ohne vorherige Anfrage bei dem zuständigen Herausgeber einzusenden. Rückgabe von Manuskripten kann nur erfolgen, wenn das erforderliche Porto beigefügt war. — Für technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt zu beachten, das jeder neu hinzutretende Mitarbeiter von der Redaktions-Geschäftsstelle erhält bzw. anfordern kann.

Besprechungsexemplare literarhistorischer Neuerscheinungen, die für den Euphorion bestimmt sind, nimmt der Simons-Verlag (Marburg-Lahn, Barfüßerstraße 1) entgegen. Die Form, in der die eingegangenen Bücher des Fachgebiets zur Anzeige gelangen (Einzelrezensionen, Forschungsbericht, Sammelhinweis), bestimmt sich nach dem verfügbaren Raum.

Die Zeitschrift erscheint jährlich in vier Heften von jeweils etwa acht Bogen Umfang. Der Preis des Einzelheftes beträgt DM 8,—; der Preis des Jahresabonnements DM 30,—. Für studentische Bezieher gelten Vergünstigungen, über die der Verlag Auskunft erteilt. Die Annahme von Bestellungen und der Vertrieb der Zeitschrift erfolgt durch den Buchhandel. Die Mitarbeiter erhalten von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge, weitere auf Wunsch zum Preise von DM —,20 pro Bogen, Bogenanteil und Umschlag jedes Exemplars.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.

Gedruckt mit Unterstützung der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft.

Der Liebesmonolog in Eilharts Tristrant.

Von

Hans Eggers (Hamburg).

Jede literarische Würdigung Eilharts und seines Werkes ist bis heute dadurch außerordentlich erschwert, daß sein *Tristrant* vollständig nur in einer höfisch beeinflußten Umarbeitung *X* vorliegt[1], welche das Original durch zahlreiche tiefe Eingriffe verfälscht. Nur das in einer Reihe von Drucken verbreitete Volksbuch *P*[2] und eine die ersten zwei Drittel des *Tristrant* verwendende Übersetzung ins Tschechische *C*[3] gehen auf gute, dem Original sehr nahestehende Fassungen zurück, wie der Vergleich mit den etwa 1000 Versen beweist, welche in den alten Fragmenten *R*, *M* und *St* bewahrt sind[4]. Aber Prosa und Übersetzung können das Original nicht ersetzen, und ein folgenreicher Irrtum hat die Schwierigkeiten der Beurteilung noch erhöht. Knieschek überschätzte den textkritischen Wert von *C* weit und glaubte, *P* zugunsten von *C* entwerten zu dürfen, indem er die Prosa dem Stamme von *X* eingliederte und einen älteren Bearbeiter *PX* annahm, dessen Text dann der jüngere Bearbeiter *X* nochmals erneuert hätte. Auf diese Weise konnte er zahlreiche Lücken, welche *C* gegenüber *PX* aufwies, fortinterpretieren und dafür umgekehrt Zusätze des „älteren Bearbeiters" annehmen. Diese Anschauung festigte sich noch durch Gierachs Untersuchung[5]. Die offenkundige Sorgfalt, mit der er die Reimgrammatik behandelte, täuschte über die Schwächen seiner Einleitung hinweg, welche das Handschriftenverhältnis einigermaßen kursorisch überprüfte und im wesentlichen nicht über Knieschecks Arbeit hinausgelangte. Erst van Dam[6] konnte mit unumstößlichen Gründen den Nachweis führen, daß *P* das Alte vielfach besser bewahrt als *C*, und daß der „ältere Bearbeiter" ein Phantasiegebilde ist. Das Vorhandensein zahl-

[1] ed. Franz Lichtenstein: Eilhart von Oberge (QF. 19), Straßburg 1877.

[2] ed. Fridrich Pfaff: Tristrant und Isalde, Prosaroman des 15. Jahrhunderts (Bibl. Lit. Ver. Stuttgart 152), Tübingen 1881.

[3] Ins Deutsche zurückübersetzt, herausgegeben von Johann Knieschek, ZfdA. 28 (1884) 261—358. Vgl. ferner Joh. Knieschek: Der Čechische Tristram und Eilhart von Oberge, SB. Wien. Ak. 101 (1882) 319—438.

[4] ed. Kurt Wagner: Eilhart von Oberg Tristrant I. Die alten Bruchstücke (Rhein. Beitr. u. Hülfsb. 5), Bonn-Leipzig 1924.

[5] Erich Gierach: Zur Sprache von Eilharts Tristrant (Prager Dt. Stud. 4), Prag 1908.

[6] Jan van Dam: Zur Vorgeschichte des höfischen Epos (Rhein. Beitr. u. Hülfsb. 8), Bonn-Leipzig 1923, S. 40—57.

reicher Lücken in *C* war damit erwiesen. Aber van Dams Arbeit, welche anderen Zielen nachgeht, blieb ohne tiefere Wirkung auf die Eilhart-Forschung. So betrachtet z. B. noch die großangelegte Arbeit von Cordes[7] einen großen Teil der von Gierach wegen Fehlens in *C* ausgeschiedenen Reime ebenfalls als interpoliert oder wenigstens als unsicher.

Unter dieser Unsicherheit hat insbesondere auch die Beurteilung des Liebesmonologs gelitten. Von den 201 Versen, die er in *X* umfaßt, fehlt in *C* außer kleineren Lücken ein zusammenhängendes Stück von 115 Versen. Knieschek erklärte kurzerhand diese ganze Partie für interpoliert, und da „gerade in diesem Stücke . . . die meisten Übereinstimmungen zwischen Eilhart und Veldeke's Eneit gefunden" sind[8], schien auch die Quelle des Interpolators aufgedeckt. Seitdem ist man Eilharts Monolog mit größtem Mißtrauen gegenübergetreten, vor allem da er nach der Kritik in Behaghels Ausgabe der *Eneit* auch inhaltlich als elendes Machwerk erschien[9]. Mehrfach wurde der Monolog seitdem als eine regellose Anhäufung von Gemeinplätzen charakterisiert, ohne klaren Aufbau und ohne Folgerichtigkeit, und es waltete die Meinung vor, daß eine Beschäftigung mit diesem Produkt sich nicht lohne. So hat sich bis jetzt niemand gefunden, der diesen Liebesmonolog nach Form und Gehalt ernstlich untersucht hätte[10]. Daß damit nicht nur dem Dichter ein Unrecht geschehen ist, sondern auch die Literaturwissenschaft sich durch diese Mißachtung selbst den Einblick in ein formal und inhaltlich bedeutsames Werk der frühhöfischen Epoche versperrt hat, glaube ich im Folgenden beweisen zu können.

Nach eingehender Beschäftigung mit Eilharts Werk und mit den verzwickten Fragen seiner Überlieferung halte ich den ganzen Monolog, wie er in *X* vorgetragen ist, abgesehen von kleinen Änderungen für echt. Ja, ich bin darüber hinaus der Überzeugung, daß selbst in *X*, wo er am vollständigsten überliefert ist, noch eine Reihe von Versen fehlen. Den ursprünglichen Umfang berechne ich auf 225 Verse, von denen 22 nicht mehr herstellbar sind. Zu besserer Verständigung sei es mir gestattet, zunächst

[7] Gerhard Cordes: Zur Sprache Eilharts von Oberg (Hansische Forschungen 1), Hamburg 1939.

[8] SB. Wien 101, 411.

[9] Behaghel warf in seiner Ausgabe der *Eneit* (Heilbronn 1882) S. CLXXXVIII Eilhart „Ungeschicklichkeiten in der Entwicklung und Verbindung der Gedanken" vor und führte eine Reihe von Gründen an, welchen allerdings bei näherem Zusehen die Beweiskraft mangelt, um Veldeke von dem durch Lichtenstein aaO. S. CXCI ausgesprochenen Verdacht zu reinigen, er habe Eilharts Liebesmonolog als Vorlage benutzt.

[10] Davon machen auch die unten zu erwähnenden Arbeiten von Walker und Stolte keine Ausnahme.

den Text vorzulegen, wie ich ihn hergestellt habe[11]. Ich gebe ihn mit den Verszahlen der von mir vorbereiteten Ausgabe, füge aber Lichtensteins Zählung in Klammern bei:

I *„O wê, liebe trehtîn,“*
2255 *sprach diu juncvrouwe,*
„waz ich grôzer riuwe (2400)
an mînem herzen hân
umbe disen leiden lieben man.

leiden? wie torste ich sprechen sô?
2260 *jâ, wære ich inniclîche vrô,*
ob ich ime wære liep; (2405)
âne in ne mac ich genesen niet.
er benimet mir ezzen unde tranc.
jâ, wirde ich schiere alsô kranc,
2265 *daz ich verliesen muoz den lîp.*
waz sol ich armez sündic wîp? (2410)
ich vürhte, er niet ne ruoche mîn,
wie mac ich im dan holt sîn?

holt? war umbe spriche ich daz?
2270 *wie möhte ich im sîn gehaz*
oder iemêre gram werden? (2415)
zwischen himel unde erden
nemac nehein bezzer leben:

er ist ein vil küener degen.

2275 *daz hât er dicke schîn getân.*
er tar eine wol bestân, (2420)
swaz ein helt tuon sol.
ich erkenne ouch sîne tugent wol.
er ist biderbe unde guot,
2280 *schœne unde wol gemuot,*
wârhaft unde wol gezogen (2425)

[11] Da es hier auf die Untersuchung eines etwaigen Literaturdialekts nicht ankommt, gebe ich den Text in einem normalisierten Mhd. Der Textabdruck soll die im Folgenden daran geknüpften Untersuchungen veranschaulichen und ihre Kontrolle erleichtern. Es sei aber betont, daß ein beträchtlicher Teil meiner Ergebnisse, insbesondere hinsichtlich der Inhaltsanalyse, sich auch bereits aus Lichtensteins Text gewinnen läßt.

guoter sinne unbetrogen;
er wirbet gerne umb êre.
waz sol der rede mêre?

er ist der tiuriste man.
den ie vrouwe liep gewan: (2430)
reiner tugende vollenkomen.
wan ich daz dicke hân vernomen,
des ist im mîn herze holt.
er ist lûter vür ander volc
als daz golt ist vür daz blî. (2435)
ob er mir iht liep sî?
jâ, durch sîne vrumecheit
ist er mir liep unde leit.

II *Hêre got, wie ist mir sô geschên,*
sô dicke und ich in hân gesên, (2440)
daz er mich dunket nû sô guot?

ô wê, herze unde muot,
wan muget ir von im kêren?“
‚*wer sol uns daz nû lêren?*‘
„*jener, der iuwer ruochet niet.*“
‚*hâst dû in danne niht liep?*‘
„*ich rede ez ungerne.*“ (2445)
‚*wir ne türren ez niht lernen.*‘
„*war umbe?*“ ‚*uns hât diu Minne*
gelêret soliche sinne,
daz wir an in gedenken,
nû ne türren wir sie niht krenken (2450)
mit neheinen dingen.‘

„*jâ, hât mich diu Minne*
alsus harte bestân.
dès ne hâte ich keinen wân,
daz siu tœte alsô wê. (2455)
wes entgilde ich arme wider sie,
daz siu mir sô wê tuot?
von ir mir liep unde guot

dicke vil gesaget ist.
jâ, was ich arme des gewis, (2460)
daz siu sanfte und süeze wære.
nû ist siu mir leider swære
unde als ein ezzic sûr.

ô wê, vrouwe Amûr,
wan wirdest dû mir süeze, (2465)
daz ich dich loben müeze?

Cupîdô", sprach siu, „der minne got,
III *hân ich iergen dîn gebot*
ie missehalden?
oder hân ich arme Îsalde (2470)
ie wider dich getân,
daz ich vermiten solde hân?
daz hâstû wol an mir gerochen.
mîn herze ist zebrochen
vil nâch von dînen schulden. (2475)
dû engebest mir dîne hulde,
sô enmac ich niht genesen.
wiltû mir ungenædec wesen,
sô mêret sich mîn unheil.

Minne, nû senfte mir ein teil, (2480)
daz ich dich müge erlîden.
dû enbist niht allen wîben
als ungenædec alse mir.
waz hân ich getân dir?
2343—2354 .....
ungemaches unde schaden (2485)
hân ich mê dan ich türre klagen,
unde klage doch genuoc.
ez endünket mich niht guot,
daz dû mich sô hazlîche bestâst
und mich sô sêre ane gâst, (2490)
daz ich verliesen muoz den sin
und nû kündec worden bin,
des ich vore niht wiste.

dû hâst mit dînen listen
mich garwe betwungen
joh an kurzen stunden
gelêret seltsœne site, (2495)
wankelmuot volget mite:
was ich bevorn an hitze balt,
ich wirde nû als ein îs kalt
und dar nâch alsô heiz,
daz mir dringet der sweiz (2500)
ûz allen mînen geliden.
daz hân ich nû getriben
sô lange, daz ich sterben muoz,
wirdet mir niht schiere buoz.

IV *Eiâ, vrouwe Minne,* (2505)
mit welichem unsinne
hân ich dîn hulde verlorn,
daz dû sô sêre dînen zorn
richest an mînem lîbe?
dû tuost mir armen wîbe (2510)
leides mê wan al zu vile.
Minne, ez gât mir ûz dem spile.
Minne, dû zürnest âne reht
mit mir umbe den guoten kneht,
wan ich minne in mêre denne er mich. (2515)
Minne, wis mir genœdic.
Minne, vrouwe rîche,
dû zürnest billîche
mit im, wan ich in habe liep,
Minne, unde er mich niet. (2520)

Minne, ich wil dienen dir:
durch reht soltû genâden mir.
wan ich minne einen man,
daz nehein wîp gewan
ze manne grœzer minne. (2525)
wes wiltû nû beginnen,
Minne, mit mir mêre?

wizze, lîp und êre,
Minne, ich durch dich wâge.
nû habe mîn genâde.
Minne, mînem herzen
tuostû grôze smerzen.
Minne, dîn grôze gewalt
machet mir beide heiz und kalt.
Minne, ich bin dir undertân:
genâde mahtû an mir begân.
Minne, ich suoche dînen vuoz,
daz dû mir sorgen machest buoz.
Minne, ich wirde sô verwuot,
wiltû mir niht wesen guot.

wiltû mich hazzen, Minne,
wes sol ich arme beginnen?
Minne, genâde mir in zît,
ê ich verliuse mînen lîp.
. . . . . .
dû maht mich . . . . . .
Minne, wol verderben
und dîne dirne ersterben.
Minne, ich bin schiere tôt,
dû enhelfest mir ûz der nôt.
2425—2426 . . . . . .
waz dû mir ungemaches tuost,
wan dû ez wol tuon muost.

V *O wê, wie ist mir sô geschên*“,
sprach siu „liebe trehtîn,
daz ich minne den man,
der des nie muot gewan,
daz er mich minnen wolde.
dô mich mîn vater solde
im von rehte zu wîbe geben,
dô versprach mich der degen
und hâte mîn keine ruoche.

nû wil ich ouch versuochen,

ob ich des mac beginnen,
daz ich mîne sinne
von im müge kêren.
herze, dû ensolt niht mêre
gedenken an den helt guot. (2565)
wan ich wil mînen muot
von im gerne wenden.
wie möhte ich daz volenden,
daz ich mîn herze von im züge?
ich vürhte, daz ez mir niht tüge, (2570)
ob ich des wolde beginnen.

ez ist bezzer, daz ich in minne,
wan daz ich verliuse mînen lîp.
wan wirde ich niht sîn wîp,
sô bin ich sicherlîche tôt. (2575)
eiâ, wiste er mîne nôt,
die ich nâch sînem lîbe hân.
wie sol ich daz nû anevân,
daz er verneme mîne klage?
ich wæne, ich muoz ez ime sagen. (2580)

VI *O wê, wie tuon ich denne sô?*
waz ob er übele dar zuo
gedenke, als er wol mac,
sô verwinne ich den tac
wider im niemer mêre. (2585)
ich wæne, ich wil mîn êre
bewaren,“ sprach das schœne wîp,
„ich wil verliesen mînen lîp,
ê ich ez ime sage.

nein, daz wære michel schade, (2590)
wan der lîp ist mir sô liep.

er ist sô hartes herzen niet:
vernimet er wærlîche,
daz ich in inniclîche
in mînem herzen minne,
er kêret sîne sinne

2475 *lîhte ouch an mich ein teil.* (2595)
ich wil ez lâzen an ein heil
und sage im, wie ez mir zuo stât.
wer weiz, ob er ez wol entvât?“

Die sehr umständliche und umfangreiche textkritische Begründung meiner Abweichungen von Lichtensteins Text muß ich mir für einen geeigneteren Ort versparen. Ich kann hier um so eher darauf verzichten, als der Echtheitsbeweis für den Monolog, den ich beabsichtige, sich zur Not auch an Lichtensteins Ausgabe führen ließe, nur daß bei ihm die alten klaren Verhältnisse sehr stark verdunkelt sind. Auch stellt die streng philologische Textkritik auf Grund der handschriftlichen Überlieferung nur die notwendige Grundlage für die Untersuchung dar, welche ich hier zu führen gedenke. Diese Grundlage ist aber bereits von Lichtenstein gelegt, ich habe sie nur verstärkt und dadurch tragfähiger gemacht. Hier will ich die philologische Textkritik von zwei Seiten her unterstützen und die Echtheit des Monologs durch eine Untersuchung seines formalen Aufbaus sowie durch eine Inhaltsanalyse unter Beweis stellen.

Äußerlich gliedert sich der Monolog in 6 Abschnitte, deren Abgrenzung die junge Hs. *D* (in dieser Beziehung die zuverlässigste, wie der Vergleich mit den alten Fragmenten beweist) treulich bewahrt. Diese Einteilung ist bisher von der Kritik nicht gewürdigt worden, und doch führt schon die Betrachtung nur der Abschnittsanfänge tief in die Problematik des formalen Aufbaus hinein. Ich setze die Abschnittsanfänge nochmals hierher:

I	*ô wê, liebe trehtîn, sprach diu juncvrouwe*	2254f.
II	*hêre got, wie ist mir sô geschên*	2295
III	*Cupîdô, sprach siu, der minne got*	2325
IV	*eiâ, vrouwe Minne*	2377
V	*ô wê, wie ist mir sô geschên, sprach siu, liebe trehtîn*	2429f.
VI	*ô wê, wie tuon ich denne sô*	2459.

Vorweg sei auf die Redeeinführung durch *sprach* in I, III und V hingewiesen, welche in den anderen drei Abschnitten fehlt[12]. Dadurch wird rein äußerlich der Monolog in drei Teile von je zwei Abschnitten gegliedert. Jeder der sechs Abschnitte beginnt mit einem Ausruf[13]. Diese Ausrufe

[12] Außerdem unterbricht nur noch einmal, mitten in VI, eine Redeeinführung den Monolog (2465 = Li 2587). Ich halte sie für unecht, doch bietet sich keine Handhabe zur Besserung.

[13] In der Bearbeitung *X* ist diese Gesetzmäßigkeit dadurch gestört, daß der Abschnitt V mit den Worten *Isalde sprach aber dô* (Li 2551) beginnt. Aber die Herstellung der entsprechenden Verse 2429f. auf Grund der Textkritik wird hier durch die Systematik des Aufbaus von anderer Seite her nochmals gesichert.

geben in gewissem Sinne jeweils das Thema an: In I und II wird Gott angerufen, wobei *trehtîn* und *got* ebenso absichtsvoll variieren, wie *Cupîdô* und *vrouwe Minne* in III und IV. In V und VI liegt die Variation in den gegensätzlichen Verba *geschên* und *tuon*. Dies *geschên* V hat aber noch die weitere Funktion, mit dem *geschên* II zusammen den inneren Rahmen für die Hauptabschnitte III/IV formal zu bezeichnen. Endlich ist auch der äußere Rahmen I/VI durch das beide einleitende *ô wê* verklammert. Dies *ô wê* aber steht auch in V. Demnach sind dadurch auch innerer und äußerer Rahmen untereinander gebunden; und zwar wieder in zwiefacher Form, nämlich durch das *ô wê* I—V/VI und durch *trehtîn* I, *geschên* II — *trehtîn*, *geschên* V. Gewiß ist also das einleitende *eiâ* IV mit voller Absicht gewählt. Die Einleitungen des Kernes III/IV sollen sich deutlich von den Rahmeneinleitungen abheben. Stände in IV statt des *eiâ* ein *ô wê*, so würde diese Scheidung verwischt werden. Dies Gewebe von Beziehungen schon in den Abschnittsanfängen kann nur als planmäßige Anlage gedeutet werden, und dies Argument allein würde hinreichen, um Kniescheks Behauptung, die in *C* fehlenden Abschnitte II—IV seien interpoliert, zu widerlegen[14].

Wiederholt ist in jüngerer Zeit auf den bewußt kunstvollen Aufbau mittelalterlicher Dichtungen, vor allem auch hinsichtlich ihrer Einteilung in Strophen, bzw. Abschnitte, hingewiesen, so von Ittenbach[15] und jüngst von Curtius[16], welcher in seinem tiefgründigen Werk wiederholt auch auf die „Zahlensymbolik" zu sprechen kommt. Wenn wir nun auch die symbolische (oder oft nur architektonische?) Bedeutung vieler Zahlenverhältnisse noch nicht durchschauen, so ist doch soviel sicher, daß bei Eilhart gewisse Zahlen als den Aufbau bestimmend an vielen Stellen klar erkennbar sind[17]. Ist solcher Aufbau vor allem für viele lyrische Gedichte bereits

[14] Zwar bleiben nach Abzug von II–IV drei mit *ô wê* eingeleitete Abschnitte übrig. Aber diese schwächliche Bindung, mag sie immerhin von *C* als Auswahlprinzip beachtet worden sein, richtet sich von selbst als unursprünglich durch Vergleich mit dem beziehungsreichen Aufbau, wie ihn *X* überliefert. Kein Interpolator hätte ein unzulängliches Original durch einfachen Einschub von 120 oder mehr Versen in ein formales Kunstwerk verwandeln können.

[15] Max Ittenbach: Deutsche Dichtungen der salischen Kaiserzeit (Bonner Beitr. z. dt. Philologie 2), Würzburg 1937.

[16] Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern 1948, passim, bes. S. 493—500.

[17] Auch hierfür muß ich den Beweis, der nur unter Entfaltung exaktester und ausgedehnter textkritischer Methodik zu erbringen ist, einstweilen schuldig bleiben. Als Beispiel sei hier nur die Moroltrede Li 810—830 mit ihren 21 Versen erwähnt. (Liegt dieser häufig wiederkehrenden Zahl ein eigener Symbolwert zugrunde, oder erhält sie ihre Weihe als Dreifaches von Sieben?) Diese Rede ist deutlich in zwei Zehner gegliedert mit den kontrastierenden Schlüssen *daz dünket mich gar wol getân* 819 und *daz ist vil schedelîch getân* 829; darauf folgt der Schlußvers 830, welcher das Fazit der Rede zieht. Eine weitere Analyse dieses kleinen rhetorischen Kunstwerks würde hier zu weit führen.

sicher nachgewiesen, so darf man vermuten, da sich bei Eilhart auch an anderer Stelle planmäßige Berücksichtigung von Zahlenverhältnissen beweisen läßt, daß in dieser lyrischen Partie seines Epos erst recht ein klarer, durch Zahlen bestimmter Aufbau gewaltet habe. Diese von mir zunächst nur als Arbeitshypothese benutzte Vermutung wird sich im weiteren vollauf bestätigen.

Der Umfang der einzelnen Abschnitte beträgt bei Li 41, 28, 38, 46, 30 und 18 (+ 2 nach Li 2593 fälschlich unterdrückte Verse) = 201 Verse. Diese Zahlen stehen in unerträglichem Mißverhältnis zueinander. Gesichert scheint nach Vergleich mit *P* und *C* der Umfang 30 bzw. 20 der beiden letzten Abschnitte. Da dem Abschnitt V im inneren Rahmen II gegenübersteht, wird man auch diesen mit 30 Versen anzusetzen haben[18]. Folgerichtig hat man auch für die beiden Kernabschnitte übereinstimmende Längen anzusetzen. Da beide nach Ausweis der Textkritik keine Interpolationen enthalten, muß der längere von ihnen mit seinen 46 Versen als Mindestmaß gelten. Die genaue Aufbauuntersuchung (s. u.) ergibt aber, daß sie beide ursprünglich 52 Verse enthielten. Problematisch bleibt der Abschnitt I, dessen 41 Verse textkritisch soweit gesichert sind, daß an der überlieferten Zahl nicht gerüttelt werden darf. Er übertrifft also den Schlußabschnitt, sein „Pendant", um 21 Verse. Die volle Bedeutung dieses Zahlenverhältnisses wird sich uns erst erschließen, wenn wir den Aufbau des gesamten Monologs durchschaut haben (s. u. S. 300f.).

Nach diesen Berechnungen komme ich auf einen Aufbau 41 + 30 + 52 + 52 + 30 + 20, insgesamt 225 Verse. Dabei halte ich es nicht für Zufall, daß nach Abzug des Abschnittes VI, der auch inhaltlich abseits steht, die Verszahl 205, d. h. das Fünffache der ersten 41 Verse übrig bleibt. Daß die Gesamtzahl 225 richtig erschlossen ist, geht mir auch aus Folgendem hervor, was ich allerdings im einzelnen hier wieder nicht beweisen kann. Der Monolog steht in einer „Aventiure" von insgesamt 15 Abschnitten mit genau 600 Versen. Diese Gesamtzahl wird durch die 225 Monologverse im Verhältnis zu den übrigen 375 harmonisch im Verhältnis 3 : 5 aufgeteilt. Ferner haben die Abschnitte I und VI als äußeren Rahmen noch 3 + 12 be-

[18] Der Ort der fehlenden zwei Verse ist mit Sicherheit zu erkennen: Eilhart, welcher die kurze Wechselrede meisterhaft beherrscht, wird sich gerade in diesem mit besonderer Sorgfalt komponierten Schmuckstück seines Werkes keinen Verstoß gegen die klare Gedankenführung in Rede und Antwort haben zu Schulden kommen lassen. In der Überlieferung *X* aber ist auf *wer sol uns daz nû lêren?* 2300 (Li 2444) das *ich rede ez ungerne* 2303 (Li 2445) der Situation nach nicht die passende Antwort. Ich habe versuchsweise die Lücke aus *der eüwer doch nit achtet noch lieb hat P* 47,10f. aufgefüllt und gewinne dadurch für II 30 klar aufgebaute Verse.

richtende Verse. Insgesamt enthalten die sechs Abschnitte also 240 Verse, und damit ergibt sich sowohl in den Verszahlen 240 : 360 wie in den Abschnittszahlen 6 : 9 der Aventiure ein Verhältnis 2 : 3. Soviele Beziehungen können nicht das Ergebnis blinden Konjizierens, können auch nicht Zufallsergebnis sein. Daraus ergibt sich rechnerisch der erschlossene Umfang des Monologs als richtig.

Sind also die zusammengehörigen Abschnitte in ihrem Umfang deutlich aufeinander bezogen, so sind sie doch in der Gliederung ihrer Einzelteile völlig autonom, und zwar wird diese Gliederung vom Inhalt des Einzelabschnittes her bestimmt, wie unten zu zeigen sein wird. Eilhart kennt eine ganze Reihe von Bautypen, doch sind unsere sechs Abschnitte alle vom gleichen Grundtyp. Um ein Zentrum, das von sehr unterschiedlichem Umfang sein kann und das in unseren sechs Fällen immer den Kerngedanken, den inhaltlichen Mittelpunkt des Abschnittes enthält, legen sich zwei an Verszahl einander gleiche, im Idealfall auch symmetrisch gebaute Flügel, welche je nach den Erfordernissen der Handlungs- oder Gedankenführung in den verschiedensten logischen Verhältnissen zum Zentrum stehen können.

Aus dem Gesagten läßt sich bereits erkennen, daß es unmöglich ist, in der folgenden Untersuchung die beiden Gesichtspunkte, den formalen und den inhaltlichen Aufbau, getrennt voneinander darzustellen. Ohne den Inhalt wären die Zahlengerippe der Abschnitte leblos, und ohne Zahlen ließe sich die Ordnung des Inhalts nicht begreifen. Ist also eine getrennte Untersuchung beider Fragen methodisch kaum durchführbar, so wird sich durch das gleichzeitige Vorgehen in beiden Schichten bei dieser stark rational bestimmten Kunstübung, mit der wir es hier zu tun haben, die vollendete Harmonie von Form und Gehalt, wie kaum irgendwo sonst, sichtbar machen lassen.

Was aber den Inhalt angeht, so ist vorweg zu fragen, was Eilhart in diesem Monolog eigentlich darstellen wollte. Walker[19] hat — Eilhart einbeziehend — die frühhöfischen Dichter als „in der Liebesdarstellung noch ungeübte Neuerer" bezeichnet, welche das Aufkeimen der Liebe noch nicht darzustellen wüßten, sondern ihre Helden „sofort wie verwundete Tiere in eine Art Raserei geraten" ließen. Bei Eilhart ist aber diese Darstellung in der Situation vollauf begründet. Durch den zauberischen Liebestrank sind Tristrant und Isalde wirklich in plötzliche Krankheit und Raserei ver-

[19] Emil Walker: Der Monolog im Höfischen Epos (Tübinger Germanist. Arb. 5), Stuttgart 1928, S. 126 und Anm. 90.

setzt. Das „Aufkeimen der Liebe" in natürlicher, stetiger Entwicklung ist hier also gar nicht gegeben[20]. Es muß also genau das geschildert werden, was Walker als unzulänglich tadelt[21]. Diesen Sachverhalt verkennt auch Stolte[22], wenn er schreibt: „Hier sah sich der Dichter vor der Aufgabe, mit einmaliger Dynamik etwas ganz Persönliches, Unsinnliches, Psychologisches darzustellen." Dazu hätten seine Stilmittel nicht ausgereicht: „Eilhart sieht die einzige Möglichkeit zur Intensität in der additiven Häufung, die einzige Art, seelische Entwicklung darzustellen, in der langatmigen, über 258 Verse[23] hingezogenen Schilderung eines seelischen Zustandes. Diese Vertauschung ist für Eilhart kennzeichnend. Wir sehen den Aufbau dieses Teils daher charakterisiert durch die Stilfigur der additiven Reihe." Es werden dann fünf Motivreihen aufgezählt, und abschließend heißt es: „Über solcher additiven Grundlage des Ganzen kann sich nur zaghaft und ohne überzeugende Eindrücklichkeit ein mehr akzentuierendes Gliederungsbild andeuten." Leider führt Stolte nicht weiter aus, wo und woran er diese zaghafte Akzentuation erkennt. Jedenfalls ist sie deutlich spürbar überall vorhanden, und gewiß nicht zaghaft angedeutet. Allerdings arbeitet der Dichter nicht mit bombastischen Effekten. Seine Akzentuierung ist diskret, unauffällig und erst dem einfühlenden Beobachter deutlich vernehmbar, wie uns vorerst schon die Betrachtung der Abschnittsanfänge gelehrt hat. Zuzugeben ist, daß sich die Motive vielfach wiederholen. Es wird sich aber herausstellen, daß diese Wiederholungen sich jeweils auf neuer Ebene vollziehen, also nicht additive, sondern eine steigernde Reihung vorliegt. Vor allem aber kann nicht von einer langatmigen Zustandsschilderung die Rede sein. Im Gegenteil: Obwohl es der Zustand der Liebesraserei ist, den Eilhart hier darzustellen hat, versteht er

[20] Wollten wir unterstellen, Eilhart habe das erste Aufkeimen der Liebe noch nicht darstellen können, so hätte er — oder seine französische Vorlage — diese Unfähigkeit jedenfalls sehr geschickt verborgen: 3½ Tage sind seit dem Einnehmen des Trankes bereits verstrichen, als Isalde in ihre Klage ausbricht. Nach 7 Tagen müßte der Trank bei ungestilltem Liebesverlangen tödlich wirken. Die Liebeskrankheit ist also zur Zeit des Monologs gerade auf ihrem Höhepunkt angelangt.

[21] Walker aaO. Anm. 90 setzt diese rapide Entwicklung an Veldekes Laviniamonolog auseinander, und es ist zuzugeben, daß dort die von ihm betonten Mängel mit Recht gerügt werden. Eine andere, hier nicht zu erörternde Frage ist aber, inwieweit Eilharts gewiß als nachahmenswert empfundene Leistung Veldeke zu dieser bei ihm unmotivierten Darstellung veranlaßt hat, oder — mit Verschiebung auf die französischen Vorbilder — inwieweit der Roman d'Eneas der französischen Tristandichtung verpflichtet war.

[22] Heinz Stolte: Eilhart und Gottfried, Studie über Motivreim und Aufbaustil (Forsch. z. Dt. Lit. Gesch. u. Volksk. 1), Halle 1941, S. 65—68.

[23] In diese Verszahl ist der vorhergehende epische Bericht über die Trankwirkung eingerechnet.

es mit meisterhafter Kunst, die Zustandsschilderung doch einem Entwicklungsgedanken unterzuordnen. Er macht sich eine sehr feinsinnige, psychologische Studie zur Aufgabe, das Erwachen der der Liebe noch ganz unkundigen Jungfrau zu voller Erkenntnis des Zustandes, in den sie so plötzlich und ohne ihren Willen geraten ist. Von Stufe zu Stufe führt der Dichter seine Heldin dieser Erkenntnis entgegen, und diese einzelnen Stufen sind auch im formalen Aufbau des Monologs deutlich voneinander abgesetzt.

Gleich der erste Abschnitt ist ein Zeugnis psychologischen Einfühlungsvermögens, gepaart mit raffinierter formaler und rhetorisch-stilistischer Kunst. Er schildert Isaldens heftige Empfindungen für Tristrant und gibt zugleich eine Charakteristik des Helden, wie nämlich Isalde ihn sieht. Gedanklich ist der Abschnitt um folgende Verse herum komponiert:
2258 *umbe disen leiden, lieben man.* Damit ist das Thema des Abschnitts angegeben, welches nun ausgeführt wird:

2259 *leiden, wie torste ich sprechen sô*[24].
2269 *holt, war umbe spreche ich daz* mit der Gegenfrage:
2270 *wie möhte ich im sîn gehaz.*
2292 *ob er mir iht liep sî.*

Die Gegenpole *leit — liep* umspannen also in objektivem, auf den Gegenstand gerichteten Aspekt (*er ist mir leit, liep*) und in weiter Öffnung ein anderes, subjektives Paar (*ich bin im holt, gehaz*).

Wir wenden uns nun zunächst dem ersten Flügel (2254—73) zu. Wie wir schon aus dem Moroltbeispiel sahen (vgl. Anm. 17), haben ähnlich gebildete Verse (hier 2259 2269) gliedernde, den formalen Aufbau unterstreichende Funktion. Hier gliedern sie den ersten Flügel in drei Gruppen von 5 + 10 + 5 Versen. Der erste Fünfer (2254—58) gibt das Thema des Abschnitts und zugleich des ganzen Monologs (*waz ich grôzer riuwe hân* usw.). Der Zehner (2259—68) wird beherrscht durch die Antithese: „Wie kann er mir leid sein, wenn ich doch wünsche, ihm lieb zu sein" (Anfang) und „Wie kann ich ihm hold sein, wenn er vielleicht nichts von mir hält". Schon sind wir auch mitten im Aufbau der psychologischen Entwicklung. Das einleitende *ich hân riuwe* stellt noch ganz unverbindlich den plötzlichen Krankheitszustand fest; von Minne ist hier, und noch lange, nicht die Rede. Nur die Krankheitsursache wird schon erwähnt, der *leide, liebe man.* An diesem Oxymoron, das sie da unbewußt ausgesprochen hat („Allmähliche

[24] Nach der Struktur des Abschnittes darf und muß der Vers so hergestellt werden. *Leiden* fehlt *X* (Li 2403).

Verfertigung der Gedanken beim Reden"), entzündet sich Isaldes eigene Aufmerksamkeit. So erklärt sich die Frage *leiden?* zu Beginn des Zehners, deren Selbstbeantwortung die Heldin am Schluß des ganzen Abschnitts zur ersten klaren Erkenntnis ihres zwiespältigen Empfindens führt. Zunächst folgen aber drei Verse „das seelische Verlangen" (2260—62), darauf ein weiterer Dreier (2263—65) „Körperliche Krankheitssymptome". Diese beiden Kleingruppen werden durch den gleichen Schlußgedanken (2262, 2265) formal eng aneinander gebunden. Der Schlußdreier (2266—68) bringt dann die bange Frage: „Wie darf ich ihm geneigt sein?" Hier fällt das Wort *holt*, der subjektive Aspekt, die Möglichkeit eigenen Handelns zur Abwendung der „Krankheit" ganz von fernher schon andeutend. Damit bereitet sich im Keime hier schon vor, was handlungsmäßig das Schlußergebnis des Monologs sein wird. Zugleich ist dies *holt* das neue Stichwort, welches im abschließenden Fünfer (2269—73) die Selbsterkenntnis ein Stück weiterführt: „Kann ich denn anders, als ihm gewogen sein?", mit dem sich sofort einstellenden „objektiven" Grund: „Niemand ist dessen würdiger".

So vorbereitet kann sich hier das Zentrum des Abschnittes anschließen, in diesem Sonderfall auf einen einzigen Vers komprimiert: *er ist ein vil küener degen* 2274. Das ist die Quintessenz der Empfindungen Isaldens für den Helden, und daran schließt sich nun der zweite Flügel, der diesen Gedanken erläutert. Seine beiden Teile behandeln ihr Thema, eine Charakteristik Tristrants, unter zwei verschiedenen Aspekten. Es ist dies ein Gliederungstyp, dem wir noch mehrfach begegnen werden. Man könnte den ersten Teil (2275—84) etwa überschreiben: „Was für einen Charakter hat er?", den zweiten (2285—94): „Was bedeutet er mir bei solchen Charaktereigenschaften?". Formal lassen sich beide Teile nach dem Schema 3 + 7 weiter unterteilen.

Ganz objektiv wird der erste Teil eingeleitet: *daz hât er dicke schîn getân* 2275, und auch zu Beginn des Siebeners klingt es zwar schon subjektiver, aber noch ganz rational gebändigt: *ich erkenne ouch . . .* (2278). Diese Stillage hält auch die anschließende Aufzählung guter Eigenschaften und die Schlußformel dieses Siebeners (2284). Ganz anders setzt der zweite Teil ein. Die Verse 2285 f. variieren zunächst das schließende Verspaar des ersten Flügels (2272 f.), aber keineswegs in „additiver Reihung". Jenem „Kein Besserer ist auf Erden" gegenüber steht hier, noch gebändigt, aber doch in deutlich persönlich gefärbter Aussage: „Keine Frau kann einen Würdigeren lieben". Daran schließt sich das erste schüchterne Geständnis: „Das ist mir immer wieder vorgerückt worden: *des ist im mîn*

herze holt" (2288f.). Damit vollzieht Isalde den ersten Schritt zur Erkenntnis ihres Zustandes. Zwar wird das subjektive *holt* gebraucht, aber das ist bei weitem noch kein Liebesgeständnis, nur die Wohlgesinntheit wird zugegeben, und in wie zaghafter Zurückhaltung selbst dies! Nicht durch Zufall steht hier statt des pronominalen Subjekts *ich*, das bisher geherrscht hat, ein weniger persönliches *mîn herze*[25], das Geständnis noch weiter abschwächend. Es ist nicht mehr als ein allererstes Aufdämmern, was die Jungfrau hier erkennen läßt. Aber der Gefühlston steigert sich weiter in den folgenden, wieder zu Tristrant zurückkehrenden Versen 2290f. Um die besondere Bedeutung und die stilistische Wirkung dieses sehr emphatischen Vergleichs zu ermessen, muß man sich vor Augen halten, daß Vergleiche zu den äußerst sparsam gebrauchten Stilmitteln Eilharts gehören. Ausgeführte Vergleiche, wie hier, wird man im ganzen Gedicht kaum ein halbes Dutzend finden.

Die sich erwärmende Anteilnahme an der Persönlichkeit des Helden und das Geständnis haben in der psychologischen Entwicklung den Boden für die Schlußerkenntnis vorbereitet: *durch sîne vrumecheit ist er mir liep unde leit.* Hier ist das „Ich" als empfindendes Subjekt wieder da, aber sofort weicht das *holt* wieder dem unpersönlicheren *liep*, welches zudem durch das Oppositum *leit* weiter fern gehalten wird. Formal ist dadurch das Oxymoron des Anfanges wiederholt, Anfang und Schluß des Abschnittes verklammernd, inhaltlich ist in der Seele Isaldens die erste Klärung über die anfangs nur dumpf gefühlte *grôze riuwe* herbeigeführt.

Einen Blick müssen wir noch auf die kunstvolle Gedankenführung des Abschnitts werfen. Mit *leiden* 2257 könnte schon das Stichwort zum Beginn der Charakteristik Tristrants gegeben sein. Aber der Dichter bedient sich eines rhetorischen Kunstgriffs, indem er die Blickrichtung Isaldes wechseln läßt: *ich wære vrô, ob ich im wære liep* (2261). Damit gibt er ihr Gelegenheit, zunächst ihren eigenen Seelenzustand zu enthüllen. Zugleich wird erst dadurch, als zu ihrer Seelenlage gehörig, die Einführung des zweiten Gegensatzpaares *holt* — *gehaz* (*gram*) möglich. Dies wieder ergibt den Anlaß, aus der Charakteristik Tristrants die Grundfarben zu dem Seelengemälde der Isalde anzulegen und gleichzeitig die ersten schüchternen Geständnisse, in wirksamem Kontrast gegen die immer wärmer werdende Tristrantschilderung, vorzubereiten. Lebhafteste innere Bewegung bringt der Dichter durch diese Mittel in die vermeintliche Zustandsschilderung hinein.

[25] Formal hat *herze* hier die Funktion, das *herze unde muot* 2298 vorzubereiten und dadurch die Abschnitte I und II zu verklammern.

Der zweite Abschnitt knüpft folgerichtig an den im Schluß des ersten erreichten Status an. Der bangen Frage an Gott, wie ihre Anteilnahme an dem Helden gerade jetzt so stark habe hervorbrechen können, nachdem sie ihn so lange unbeteiligt angesehen habe, folgt der vergebliche Versuch, sich aus der unerklärbaren Verstrickung zu lösen, und die Erkenntnis, daß die Minne sie überfallen habe, über deren schmerzhaftes Regiment sie nun Klage führt. Wieder sind formaler Aufbau und Inhalt so eng aufeinander abgestellt, daß die Untersuchung beide zugleich im Auge behalten muß. Der in *X* gestörte Aufbau ließ sich durch Interpolation der Verse 2301f. wiederherstellen. Sind sie vielleicht auch im Wortlaut nicht richtig erschlossen, so sind sie doch formal an dieser Stelle unentbehrlich, wie die dadurch entstehende vollkommene Symmetrie des Abschnittes beweist. Er gliedert sich nun in 3/ + 12 + 12/ + 3 Verse[26], wobei die beiden Zwölfer des Zentrums sich je in 2 + 4 + 4 + 2 Verse gliedern lassen.

Nach der Anrufung Gottes (Erster Flügel: 2295—97) folgt im ersten Zwölfer des Zentrums (2298—2309) das Zwiegespräch mit Herz und Mut, klar gegliedert und die psychische Erhellung vorantreibend:

2298f. Die ratlose Frage: „Wann kehrt ihr, Herz und Mut, euch von diesen neuen Empfindungen für den Helden ab?"

2300—03: Ebenso ratloses Hin und Her in Frage und Gegenfrage. Mit bezeichnender Steigerung gegenüber dem Abschnittsschluß von I wird hier das *liep* verwendet: *hâst dû in niet liep?* (2302). Das bisher objektiv verwendete Wort wird hier in die subjektive Sphäre eingebracht, aber nur in einer Frage, und darauf folgt die ausweichende Antwort 2303.

2304—07. „Die Minne hindert uns an der Abkehr." Zum ersten Male fällt hier das Wort *Minne*, und nicht Isalde selbst gebraucht es schon. Auch ist noch nicht von der Liebe als einem Gefühl die Rede. Sie ist, wie die Schlußverse des Zwölfers 2308f. beweisen, personifiziert vorgestellt, eine Macht, die man nicht beleidigen darf[27].

Erst in der zweiten Hälfte des Zentrums (2310—21) wagt auch Isalde, das vorher gemiedene Wort *Minne* auszusprechen und damit vor sich

[26] Man könnte vielleicht im Zweifel sein, ob hier eine zweiflügelige Gliederung ohne Zentrum (3 + 12/+ 12 + 3) oder eine Gliederung mit schwachen Flügeln und sehr umfangreichem Zentrum (3/+ 12+ 12/+ 3) vom Dichter beabsichtigt ist. Ich entscheide mich für die zweite Auslegung wegen der inhaltlichen Zusammengehörigkeit der beiden Zwölfer, und weil die beiden *ô wê* 2298 und 2322 mir die formale Funktion zu haben scheinen, Zentrum und zweiten Flügel einzuleiten und dadurch den Abschnitt in drei Hauptteile zu gliedern.

[27] Bemerkenswert ist hier wieder die formale Bindung der beiden letzten Kleinglieder durch das einleitende *wir ne türren niet* 2304 2308, welche dazu dient, die vom Dichter beabsichtigte Gliederung deutlich zu unterstreichen.

selbst einzugestehen. Das Zwiegespräch hat seine Funktion erfüllt, es hat die Selbsterkenntnis bis zu diesem entscheidenden Punkte gefördert:

2310f. Mit dem *Jâ* in *jâ hât mich diu Minne . . . bestân* macht sich Isalde die ihr zugetragene Erkenntnis zu eigen. Aber noch geht sie darüber nicht hinaus. Das Schicksal kommt von außen: „Eine überpersönliche Macht hat Gewalt über mich gewonnen." Dann folgt eine Reflexion über Theorie und Praxis ihres Minneerlebens:

2312—15 „So schmerzhaft hatte ich sie mir nicht vorgestellt".[28]
2316—19 „Ich hielt sie für *sanfte und süeze*."
2320f. „Aber die Wirklichkeit ist anders."

Im zweiten Flügel (2320—22) wird dann die *vrouwe Amûr* zum ersten Male selbst angeredet, auch das wieder eine Steigerung. Ein beginnendes Vertrautwerden mit der neuen, unbekannten Macht, über welche sie in den vorhergehenden 12 Versen geredet hat, liegt in der Anrede. Das von der Kritik als „Modewort" gebrandmarkte *Amûr* ist hier mit voller Absicht vom Dichter gewählt. Formal erfüllt es den Auftrag, die Brücke zu dem ebenso auffälligen *Cupîdô* am Anfang von III zu schlagen (vgl. *herze* oben in I/II). Um aber den Aussagegehalt des Wortes zu erfassen, muß man es mit der vorhergehenden Reflektion, besonders dem *von ir mir . . . vil gesaget ist* 2316f. zusammenhalten: Nur vom Hörensagen kennt sie bisher die Liebe. Ist es nicht, als hafte dem fremden Namen noch die Aura der Romane an, aus denen das junge Mädchen bisher allein von der Liebe weiß? Mit dem romanhaften, literarisch kühlen Wort wagt sie die erste, schüchterne Annäherung an die neue Macht. Es ist, als scheue sie sich noch, das innigere, erlebnistiefe deutsche Wort auszusprechen. So hat *Amûr* ihren wohlerwogenen Platz in Eilharts psychologischer Studie.[29]

Mit Recht leitet ein neues *sprach siu* den dritten Abschnitt ein. Formal ist dadurch ein Atemschöpfen des Vortragenden angedeutet, welches der bangen Schlußfrage von II[30] Raum zum Ausschwingen läßt. Inhaltlich aber folgt der ersten Etappe, der Erkenntnis der Liebe, nun die Auseinandersetzung mit dieser Erkenntnis.

[28] Mit *wes engilde ich wider sie* 2314 wird eine Motivreihe begonnen, welche variierend und sich steigernd in Abschnitt III 2326ff. und IV 2377ff. fortgesetzt wird.

[29] Von einer weiteren Funktion, welche die beiden Fremdnamen erfüllen, wird noch zu reden sein.

[30] Für den Aufbau von II ist bei formaler Übereinstimmung des Einleitungs- und Schlußflügels in der Frageform der gewandelte Inhalt dieser Fragen bedeutsam: 1) „Gott warum dünkt er mich so gut" mit dem anschließenden Abkehrversuch; 2) „Wann, Amur wirst du mir angenehm?" Von Abkehr ist keine Rede mehr, und nicht mehr Gott wird in dieser Not befragt.

Der Abschnitt III setzt der Beurteilung einige Schwierigkeiten entgegen, da (wenigstens nach meiner Berechnung) zwölf Verse daraus verloren sind. Doch läßt der erhaltene Rest die alte Gliederung noch erkennen. Ein Dreizehner (2225—37) beginnt, ein anderer (2364—76) schließt den Abschnitt. Daß mit 2338 das Zentrum begann, welches mit zweimal 13 Versen anzusetzen ist, lehrt die Anrede *Minne*, welche mit dem *Cupîdô* des ersten Flügels korrespondiert. Die Lücke glaube ich nach 2342 zu finden, denn der Übergang zum nächsten Vers (Li 2484 zu 2485) ist recht sprunghaft. Stand in 2238—42 die Minne als Leidzufügende im Mittelpunkt, so wendet sich von 2355 bis zum Schluß des Abschnittes das Thema auf Isalde als Dulderin des Leides. Man darf vermuten, daß dieser Wechsel des Aspektes (bei gleichem Grundthema) mit dem zweiten Dreizehner des Zentrums, also bei 2351, begann. An 2342 mag sich zunächst ein Verspaar des Inhalts *das du mich so engstlich engstest und peinigest P*47,21 angeschlossen haben. Der Rest dieses Dreizehners ist spurlos verloren. Als Beginn des zweiten Teiles liegt es nahe, in 2351 abermals die Anrede *Minne* anzunehmen. Im übrigen dürfte der Vierer 2351—54 eine Klage Isaldes über ihren Zustand enthalten haben, wozu die erhaltenen Verse 2355—57 als variierende Doppelung gelten können.

Der erste Flügel (2335—37) ahmt mit seiner Gliederung 6 + 1 + 6 kunstvoll den Aufbau eines selbständigen Abschnittes nach. Sein erster Sechser (2325—30) stellt in zweimal drei Versen die doppelte Frage an Cupido: „Habe ich durch Unterlassen (2325—27) oder durch Tun (2328—30) dein Gebot verletzt?" Im Zentralvers 2331 steht die Kernfeststellung: „Das hast du gerächt", welche im zweiten Sechser (2332—37) in 2 + 2 + 2 Versen erläutert wird. Dabei erinnern die beiden letzten Paare mit ihrer Antithetik *hulde* (2334) — *ungenœdec* (2236) an die Gliederung des vorderen Sechsers.

Inhaltlich wird das am Schluß von II erreichte Thema fortgesetzt. Die Liebesklage scheint nur breite Zustandsschilderung zuzulassen, aber auch hier erreicht der Dichter feine Schattierungen und Steigerungen. An *vrouwe Amûr* wurde eine bittende Frage gerichtet; nicht so gläubig erwartungsvoll wird der männliche Liebesgott befragt. Ihm gegenüber erwägt Isalde nur die Möglichkeit eigenen Verschuldens und rückt ihm in gedämpften Tönen die Folgen seiner Ungnade vor: *sô mêret sich mîn unheil* (2337). Im Zentrum (ab 2338) wird endlich zum ersten Male die Minne angeredet. Der Aufbau dieser Anrede (Bitte — klagender Vorwurf (welcher Cupido gegenüber nicht gewagt wurde) — Frage nach eigenem Verschulden) mag in der weiteren, in der Lücke untergegangenen Gedankenführung seine Entsprechung

gehabt haben. Nach Wiedereinsetzen des Textes setzen sich die Vorwürfe gegen die Minne zwar noch fort, sogar in Steigerung („Du hast mich mit Macht angegriffen" (2358—60), „Du hast mich völlig bezwungen" (2365), aber sie dienen doch nur dazu, um breite Leidensschilderungen daran anzuknüpfen. Auch diese werden in planvoller Steigerung vorgetragen: 1. „Ich leide mehr, als ich aussagen kann" (2355f.), 2. „— und ich klage doch wahrlich genug" (2357; dieser Vers vielleicht das Zentrum des Dreizehners, wenn dem folgenden Sechser (2358—63) ein ebensolcher (2351—56) vorausging). 3. „ich bin in einen ganz sinnverwirrten Zustand geraten" (2361—63). Der Dreizehner des zweiten Flügels (2364—76) schildert dann breit die körperlichen Symptome dieses Zustandes und gipfelt in der Erkenntnis: „Ich muß sterben, wenn mir nicht sofort Abhilfe wird." Damit wird thematisch wieder aufgenommen, was schon im ersten Abschnitt in 2263—65 kurz angedeutet wurde. Aber dort entsprach die kurze Angabe allgemeinster, hier nicht wiederholter Symptome dem undeutlichen Empfinden einer schweren Erkrankung. Inzwischen ist nun die Krankheitsursache aufgedeckt, und dem entspricht die peinlich genaue Einzelschilderung aller Symptome, die als typisch dafür angesehen werden.

Seinem Thema nach muß dieser dritte — und der folgende — Abschnitt der Zustandsschilderung breiten Raum gewähren, aber dennoch sind seine Entwicklungslinien klar akzentuiert: Die sich steigernden Vorwürfe, die immer bewegteren Klagen, darunter die noch nicht beachtete *daz ich verliesen muoz den sin* = „Ich werde völlig kopflos" (2361), die wechselvollen körperlichen Zustände, das Bewußtsein der Todesnähe: das alles bereitet psychologisch die leidenschaftlichen, fast wahnsinnigen, immer wiederholten Anrufe vor, welche den nächsten Abschnitt ausfüllen.

Im Abschnitt IV wird inhaltlich der Höhepunkt und formal das Prunkstück des ganzen Monologs erreicht. Der äußere Aufbau ist klar erkennbar, wenn auch hinsichtlich der fehlenden sechs Verse geringe Unsicherheiten bleiben. Wie in III der einführende Flügel durch Vorhaltungen an Cupido, so ist er hier durch Vorwürfe an die Minne ausgefüllt. Seine 16 Verse (2377—92) gliedern sich weiter in 8 + 4 + 4 Verse: „Warum zürnst du mir?" (2377—2384), „du zürnst mir zu unrecht" (2385—88), „du solltest billig mit ihm zürnen" (2389—92). Der Achter ist durch Anrufung der Minne im ersten und letzten Vers formal deutlich zusammengefaßt. Dasselbe Stilmittel bindet auch den anschließenden Vierer. Man darf daher für den letzten Vierer unbedenklich die gleiche Form erschließen und den gestörten Vers 2392 (Li 2520) entsprechend herstellen. Neben der klaren Block

bildung ergibt sich eine rhetorisch wirkungsvolle dreimalige Folge von zwei mit dem Minne-Anruf beginnenden Versen (2384f., 2388f, 2392f). Dies rhetorische Mittel steht aber zugleich auch im Dienste der psychologischen Erhellung. Das gegenüber dem Achter verdoppelte Tempo der Anrufe in den beiden Vierern zeichnet die wachsende Erregung Isaldes. Gleich soll diese Erregung den Höhepunkt erreichen, formal charakterisiert durch den fortan in jeder zweiten Zeile wiederholten, leidenschaftlichen Minne-Anruf. Aber auch die psychologische Klärung der Gefühle wird in diesem Flügel noch weiter geführt. Bisher hat Isalde noch kein klares Liebesgeständnis abgelegt: „Er ist mir lieb, ich bin im gewogen — die Minne hat mich überfallen, hat mich bezwungen", das waren ihre bisherigen Zugeständnisse. Jetzt endlich folgt ein erstes, deutliches *ich minne*, auch hier allerdings noch einmal durch den anschließenden Komparativ sofort wieder relativiert und abgeschwächt: *ich minne in mêre denne ermich* (2387).

Erst das Zentrum führt in seinen 20 Versen (2393—2412) die psychologische Entwicklungslinie, Isaldes Weg zu klarer Erkenntnis ihrer Liebe, auf den Höhepunkt. Es beginnt mit dem höchst bedeutsamen Entschluß *Minne, ich wil dienen dir* (2393). Isalde nimmt damit ihr Schicksal auf sich. Die Abwehr ist mißlungen, sie erkennt die neue Herrin an. Und nun endlich entringt sich ihr das volle Bekenntnis: *Ich minne einen man, daz nie dehein wîp gewan zu manne grœzer minne* (2395—97). Auch hier verleiht geschliffene formale Kunst dem gehaltlichen Höhepunkt den völlig adäquaten Ausdruck. Der Minneanruf, der weiterhin bis gegen Abschnittsschluß durchgehalten wird, bereitet sich an diesem Höhepunkt vor, indem einmal das Verb *ich minne*, dann das Substantiv *(diu) minne* an die Stelle des zu erwartenden Anrufes gesetzt wird. Dies völlig beherrschte Spiel mit der Form (zu beachten ist auch die Anordnung: *Minne* 2393 in Anfangsstellung, *ich minne* 2395 mitten im Vers, *minne* 2397 im Reim) muß bei einem feinfühligen Publikum dies entscheidende Geständnis in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken.[31]

[31] Jedenfalls muß sich der zurückschauende Leser, nachdem er die Anrufe bis zum Schluß des Abschnittes durchgekostet hat, die Frage stellen, warum hier und nur hier von dem Schema der Anrufungen abgewichen wird, und seinem Nachdenken wird sich die Absicht des Dichters erschließen. Der ganze Monolog, das sei hier nur angedeutet, ist in erster Linie für Leser und nicht für Hörer bestimmt. Auch bei wiederholtem Hören kann selbst ein geschulter Kenner (mit solchen muß der Dichter gerechnet haben) nur den eigenartigen Reiz der Darstellung empfinden. Die vielen Feinheiten spürt nur das geduldige Auge auf, das vor- und rückwärts gleitend und vergleichend die Komposition in Muße überblickt. Dem Ohr ist der Monolog ein wohltönendes Melodram, dem Auge ein geschliffener Edelstein, der hin und her gewendet in vielfacher Brechung immer neue Lichtstrahlen versendet.

Das unumwundene Geständnis der Liebe ändert Isaldes Verhältnis zur Frau Minne abermals. Die Dienstbereitschaft wird zu voller Dienstbarkeit: *Minne, ich bin dir undertân* (2407). Dies ist der Kerngedanke der zweiten Zentrumshälfte (2403—12). Aber es ist kein beglückendes Dienstverhältnis, zu dem die unberührte Jungfrau sich bekennt. Leben und Ruf setzt sie dafür aufs Spiel (2400f.), und in immer neuen, immer kurzatmigeren Argumenten fleht sie um die Gnade der ungewünschten Herrin. In diesem Teil und dem zweiten Flügel, den wir gleich einbeziehen dürfen, könnte ein oberflächlicher Beobachter am ehesten von additiver Reihung und geringer Kunst reden. So wiederholt sich z. B. der Ruf nach Gnade 2388, 2394, 2402, 2408, 2415, und in den stets paarigen Klagen und Anklagen 2403—20 findet sich kaum ein Gedanke, der nicht vorher schon ausgesprochen wäre. Aber sollte der Dichter, dessen Kunst der Gedankenführung und des Aufbaus wir bisher nur bewundern konnten, gerade vor dem Höhepunkt seiner Darstellung kapituliert haben? Eher glaube ich, auch hier künstlerische Absicht erkennen zu sollen. Auch diese gehetzte, an neuen Gedanken arme Klagerede steht im Dienste psychologischer Schilderung. Die Kühnheit des eigenen Geständnisses macht die an der Liebe Leidende völlig kopflos. In höchster Erregung, dem Wahnsinn nahe und keines klaren Gedankens mehr fähig, stößt sie zusammenhanglos ihre Klagen hervor, wie sie ihr gerade in den Sinn fahren. Mag Eilharts Darstellungsweise hier immerhin befremdlich von der Umgebung abstechen, die psychologische Berechtigung dazu hat er auf seiner Seite. Um die Stelle gerecht zu beurteilen, muß man das Pathos der sich jagenden Anrufe, des Flehens um Gnade hören. Man kann dann diesem ersten Versuch innerhalb der deutschen Literatur, mit Mitteln des Wortes eine Sonderform des Wahnsinnes darzustellen, die Anerkennung nicht versagen.

Der zweite Flügel (2413—28), welcher durch die Reimstellung des Minneanrufes im Einführungsvers vom Zentrum abgesetzt und an den ersten Flügel gebunden ist, setzt inhaltlich die Wahnsinnsklagen des Zentrums fort. Aber sie werden allmählich matter, soweit sich das beim Fehlen von 6 Versen beurteilen läßt.[32] Die Ermattung kommt deutlich in den resignierenden Schlußversen (2427f.) zum Ausdruck, deren nicht zum Vorhergehenden stimmende Gedankenführung übrigens das Bestehen einer

[32] Daß die Fehlzahl richtig errechnet ist, beweist bei gesichertem Anfang des in der Überlieferung 10 Verse umfassenden Flügels der Vergleich mit dem korrespondierenden Sechzehner, der den Abschnitt einleitet. Die Lücken habe ich, wie oben aus dem Text ersichtlich, angenommen, weil auf diese Weise das Aufbauschema des ersten Flügels spiegelbildlich (4 + 4 + 8) auch als formale Grundlage des Schlußflügels angesehen werden kann.

Lücke deutlich beweist. Auch mit der fehlenden Minne-Anrede in der vorletzten Zeile (2427) mag es seine Richtigkeit haben, ja sie mag schon 2425 gefehlt haben. So würden sich nämlich formal für die beiden Flügel je sechs Anrufe errechnen, deren Summe zu den acht Anrufen des Zentrums im Verhältnis 3 : 2 stände. Wieder kann man auch das Fehlen der Anrufe am Schluß als psychologische Feinheit deuten. Es malt die eintretende Erschöpfung, welche sich in dem *ô wê* zu Beginn des nächsten Abschnittes und dem passiven *wie ist mir geschên* deutlich fortsetzt, wo der Anruf Gottes erst in der nächsten Zeile steht, nur noch ein schwaches Stöhnen, gedämpft durch das vorher eingeschobene *sprach siu*. Diese Redeeinführung am Anfang des Abschnittes V, formal den Übergang zu einem neuen Thema bezeichnend, charakterisiert deutlich die Pause völliger Erschöpfung nach der vorhergehenden Raserei. Man erkennt auch hier wieder, wie vollendet der Dichter seine formalen Kunstmittel mit dem Gehalt seines Werkes in Einklang zu bringen weiß.

Wie der Abschnitt V anfangs die Einleitungsverse von I und II kombinierend wiederholt, so kehrt er auch thematisch zum Ausgangspunkt zurück, jedoch unter neuem Aspekt und auf gehobener Ebene.[33] Fragte anfangs das unerwachte Mädchen ganz naiv: „Warum bin ich ihm geneigt?", so lautet hier die Frage der ihrer brennenden Liebe bewußt Gewordenen: „Warum liebe ich ihn, der meine Liebe nicht erwidert?" (2429—37), ein Einwand, der ebenfalls in I mit dem Wunsche „Bedeutete ich ihm doch etwas!" (2260f.) ganz von ferne vorbereitet wurde. Doch bezeichnet hier das klar ausgesprochene *daz ich minne den man* (2431) bereits die völlig veränderte Seelenlage. Wie im zweiten Abschnitt nimmt dann auch hier der vergebliche Befreiungsversuch das Zentrum ein (2438 bis 2449). Ging es aber dort darum, einer noch unklaren Verwirrung Herr zu werden, so ist es hier im Bewußtsein der eigenen Liebe der verletzte Stolz, der die Jungfrau zu diesem Versuch treibt; und nicht mehr der von außen kommende Machtspruch der Minne, sondern Furcht um das eigene Leben (2448f.) motiviert hier die Aufgabe des Widerstandes. Auch dies Motiv des drohenden Todes, vorher schon, besonders in III und IV wieder-

[33] Auch das Publikum befindet sich hier auf einer ganz anderen Ebene der Teilnahme. War es im Abschnitt II Zuschauer eines inneren Kampfes, dessen Ausgang ihm nicht zweifelhaft, der Heldin aber noch verborgen war, so sieht es hier die Heldin in vollem Bewußtsein der Alternative „Liebe oder Tod" den Befreiungsversuch unternehmen. Es weiß, daß von der Entscheidung das Leben abhängt, ist aber über den Ausfall der Entscheidung in echter Unklarheit. So versteht es der Dichter, auch nachdem der emotionale Höhepunkt des Abschnitts IV überschritten ist, den wieder ruhiger fließenden Strom der Rede erneut mit den Wirbeln starker Spannung zu beleben.

holt angesprochen, ist hier auf die neue Ebene des als unabwendbar Erkannten gehoben.

Der zweite Flügel (2450—58) setzt sich unter diesem neuen Gesichtspunkt auch über den Einwand mangelnder Gegenliebe hinweg, und in der — objektiv durch die Trankwirkung gerechtfertigten — Erkenntnis: *Wirde ich niht sîn wîp, so bin ich sicherlîche tôt* (2452f.) erreicht die psychologische Entwicklung ihren zweiten Höhepunkt: Dem uneingeschränkten Liebesgeständnis folgt die Einsicht, daß nur die Liebesvereinigung sie vor dem Tode retten kann; folgerichtig ist der einzige Ausweg: *ich muoz ez ime sagen* (2458).

Die drei Unterthemen des Abschnittes verteilen sich formal auf zwei Flügelneuner und zwölf Zentralverse mit dem in den Flügeln spiegelbildlichen Aufbau 5+4/+4+4+4/+4+5. Der spiegelbildlichen Anordnung entspricht zugleich ein antithetischer Aufbau des Inhalts, besonders deutlich im Zentrum faßbar, wo von innen nach außen fortschreitend je zwei Verse gleichen Inhalts, einmal positiv, einmal negativ gewendet, einander gegenüberstehen:

2442f. „Nicht mehr an ihn denken."	2444f. „Mich von ihm abwenden."
2440f. „Will meine Sinne von ihm wenden."	2446f. „Kann mich nicht von ihm wenden."
2438f. „Will es ebenfalls versuchen."	2448f. „Es nützt mir nichts, wenn ich es versuche."

Die letzten beiden Außenpaare des Zentrums sind außerdem formal durch das in beiden vorkommende *beginnen* gekoppelt, ähnlich wie ein zweimaliges *daz ich minne* (2431, 2450) die beiden Flügel zueinander in Beziehung setzt.[34] Nicht so zugespitzt formuliert, aber doch thematisch deutlich erkennbar, setzt sich diese Gegenüberstellung durch die beiden Flügel fort:

2434—37 „Er wollte nichts von mir wissen."	2450—53 „Ich muß ihn trotzdem lieben."
2429—33 „Er hat nie daran gedacht."	2454—58 „Ich muß es ihm sagen."

Der sechste und letzte Abschnitt hat retardierenden Charakter. Sein Schlußergebnis ist das bereits am Schluß von V gewonnene. Aber er ist thematisch notwendig, denn noch ist der Ehrenpunkt nicht erörtert worden.

[34] Auch darin sehe ich eine genaue psychologische Beobachtung, daß die Heldin das lange so ängstlich gescheute Wort, nachdem es erst einmal über ihre Lippen gedrungen, ungehemmt immer wieder ausspricht.

Wie der Abschnitt V die Thematik von I—III wieder aufnahm, so befaßt sich der Schlußabschnitt nach demselben Baugesetz nochmals mit dem schon in IV angedeuteten *lîp und êre ich durch dich wâge* (2400f.), hier allerdings der neuen Erkenntnisstufe entsprechend alternativ gestellt: „Ehre oder Leben". Vom Aufbau her, der in V und VI wichtige Etappen der vorhergehenden Abschnitte nochmals beizieht, ist es deshalb auch durchaus sinnvoll, wenn nun im Schluß von VI auch das Ende des letztvorhergehenden Abschnittes herangezogen wird. Die Kette der Rekapitulationen wird dadurch bis zum letztmöglichen Punkt gespannt.

Formal gliedert sich der Abschnitt in zwei Flügelneuner (2459—67, 2470—78) mit einem knappen Zentrum von 2 Versen (2468f.).[35] Thema des ersten Flügels ist: „Er wird es übel aufnehmen", das des zweiten die Umkehrung: „Er wird für mich Verständnis haben." In diese Thematik ist die psychologische Weiterentwicklung hineinverwoben. Dem ersten Thema entspricht der Entschluß: „Sterben und die Ehre bewahren" (2464—67). Der Ehrbegriff ist hier allerdings sehr eng gefaßt. Nicht einmal das Ansehen vor der Welt, sondern nur das vor dem Gegenstand ihrer Liebe steht in Frage. Vielleicht kann deshalb das Zentrum so leicht die Umkehr bringen: „Das Leben ist mir zu lieb, um es wegzuwerfen" (2468f.). Damit ist das widerstreitende Ehrgefühl zum Schweigen gebracht. Der Weg ist frei zu dem nun unwiderruflichen Entschluß: *(ich) sage im, wie ez mir zuo stât* (2476f.). Damit schließt der Monolog.

Wir konnten feststellen, daß die sechs Abschnitte des Monologs bei aller Verschiedenheit im Einzelnen doch alle nach einem einheitlichen Grundplan dreiteilig aufgebaut sind[36]. Man kann dasselbe Aufbauprinzip auf den ganzen Monolog übertragen und die Abschnitte III und IV als sein Zentrum ansehen, an welches sich die beiden Flügel anlehnen. Die Redeeinführungen bezeichnen äußerlich diese Dreiteiligkeit. Thematisch hebt sich das Zentrum, die eigentliche Liebesklage, deutlich über die Flügel heraus. Es ist die eigentlich lyrische Partie des Monologs, formal, stilistisch und auch in der unmittelbaren Wirkung deutlich der Höhepunkt des Ganzen. Daß daneben im ersten Flügel das emotionale Element über-

[35] Die Teilung des zweiten Flügels in 6 + 3 Verse läßt für den ersten dasselbe vermuten; zwar ergibt sich hier nach dem überlieferten Text eine Teilung 5 + 4, aber wegen der unglaubhaften Redeeinführung 2465 darf man vermuten, daß *X* hier geändert und dabei das ursprüngliche Gefüge zerstört habe.

[36] Dabei wird es kein Zufall sein, daß nur die beiden Randabschnitte I und VI ein sehr geringes Zentrum von 1 bzw. 2 Versen aufweisen, während in den anderen Abschnitten untereinander abweichende, aber stets mit zahlreichen Versen gefüllte Zentren vorhanden sind, so daß auch in dieser Hinsicht I und VI eine Sonderstellung einnehmen.

wiegt, ohne schon die Höhe des Zentrums zu erreichen, im zweiten dagegen das Rationale beherrschend in den Vordergrund tritt, liegt in der Aufgabe begründet, die der Dichter sich gestellt hat, in dem Wege von dumpfem Fühlen zu greller Klarheit. Daß dabei in allen Teilen, im dritten aber für modernes Empfinden geradezu erkältend scharf, der „Rationalismus" sich in den Vordergrund drängt, darf man einem Sohne des 12. Jahrhunderts gewiß nicht verübeln. Hier unterliegt er der Weltschau seiner Zeit, die uns auch an den höfischen Dichtern nicht selten befremdet. Mag Eilhart auch menschlich deren Reife und Tiefe nicht haben (man denke nur an die Oberflächlichkeit seines Ehrbegriffes), so erweist er sich doch in der Dichtkunst dieses Monologes als ein ihnen nahestehender Vorläufer. Wir Heutigen mögen allerdings fragen, warum er nicht den Monolog mit seinem Höhepunkt im Abschnitt IV enden ließ, warum nach der Verzweiflung der Heldin noch ihr vernünftelnder Entschluß in monologischer Form anstatt in dem unauffälligeren epischen Bericht vorgetragen werden muß. Aber was wissen wir von dem Zwang der Form, welcher der Dichter unterlag? Immerhin ahnen wir die Aufbaugesetze, und wie der einzelne Abschnitt ein bedeutendes Zentrum hat, so muß anscheinend auch das Ganze in seinem Mittelpunkt gipfeln, und das Baugesetz verlangt für die höhere Einheit denselben gleichmäßig langen An- und Abstieg, den der Einzelabschnitt aufweist. Wir können vielleicht an dem Abstieg seines Monologs kritisieren, daß er die vorige dichterische Höhe nicht halte, aber an der Anlage dieser Partie ist kein Tadel erlaubt. Zudem wird der mittelalterliche Kritiker den raffinierten Aufbau des Abschnittes V als Positivum weit höher bewertet haben als das inhaltliche Negativum, das seiner Zeit nicht als solches erschien.

Auch die Mittel, durch welche die drei Einzelteile zur Einheit gebunden werden, wurden bereits angedeutet. Wenn in den beiden letzten Abschnitten Motive aus allen vorhergehenden Abschnitten in paralleler Reihenfolge wiederkehrten, so war das keineswegs ein Zeichen der Gedankenarmut, sondern vielmehr ein bewußtes Aufbauprinzip. Der formalen Verknüpfung des Ganzen vor allem durch die Eingangsverse entspricht also, noch stärker wirksam, auch eine inhaltliche Bindung. Diese Art der inhaltlichen Wiederholung in genau innegehaltener Reihenfolge der Motive, aber auf höherer Ebene und unter neuer Blickrichtung, möchte ich als „lineare Verknüpfung" bezeichnen. Damit konkurriert aber auch inhaltlich eine „umklammernde Verknüpfung", welche die den Kern umgebenden Teile schichtweise zusammenschließt. Nur ein besonders deutliches Mittel dieser Art sei hervor

gehoben: Dem zweiten Abschnitt gibt ein poetisch wirksamer Einfall sein besonderes Gepräge, die Einführung von Herz und Mut als Gesprächspartner Isaldes. Nur noch einmal tauchen diese beiden wieder auf, und zwar an besonders bevorzugter Stelle, im Kernstück des Zentrums von Abschnitt V. Das Herz (nicht allerdings der Mut) wird hier auch wieder angeredet, und wieder geht es um die Abkehr von Tristrant. So sind also die Abschnitte II und V auch stilistisch und thematisch verklammert und auch von dieser Seite her als Rahmen um den Kern III/IV charakterisiert. Weniger deutlich ist die Verklammerung zwischen I und VI. Immerhin ist sie betont durch die fast wörtliche Wiederkehr zweier Verse[37], vor allem aber in der optimistischen Charakteristik Tristrants in beiden Abschnitten. Tristrantcharakteristik enthält allerdings auch der erste Flügel des Abschnittes V, obwohl hier Kritik an dem Helden geübt wird, also eine andere Seite des Themas zur Sprache kommt. Diese übergreifende inhaltliche Bindung möchte ich in Parallele stellen mit der eingangs beobachteten formalen Bindung, welche ebenfalls den inneren und äußeren Rahmen durch Beziehungen nur eines Abschnittes der einen Seite mit allen beiden der anderen Seite verknüpfte.

Herze und *muot* glaube ich, die Verse 2442—45 interpretierend, als „Einsicht" und „strebendes Verlangen" bezeichnen zu dürfen. Als Bezirke der Seele, d. h. des Göttlichen im Menschen, sehe ich sie in Beziehung mit der Anrufung Gottes im ersten, zweiten und fünften Abschnitt. Gott und zwei von Gott gegebene und zu ihm strebende Kräfte werden also um Hilfe angerufen. Dieser Trias steht nun eine zweite, nämlich Frau Minne mit Cupido und Frau Amur gegenüber. Durch die Reihenfolge der Anrufe, Gott — Herz und Mut — Amur, Cupido — Minne, wird eine chiastische Ordnung erreicht, zwei Dreiecke gleichsam mit aneinander stoßenden Basen und polar gegenübergestellten Spitzen. Freilich ist das keine echte Polarität, auch nicht im mittelalterlichen Sinne; denn die Frau Minne ist hier gewiß nicht Verkörperung des Teufels, wiewohl die Verteufelung der Heidengötter Amor und Cupido aus mittelalterlicher Theologie nahe lag. Ahmt Eilhart hier bewußt theologische Spekulation nach, was sich allerdings kaum wird erweisen lassen, so wären Gott und Minne einander nicht ohne Frivolität gegenübergestellt. In diese Richtung könnte aber auch der Umstand weisen, daß die Minnetrias erst durch einen rhetorischen Kunstgriff sozusagen erschwindelt wird. Denn nicht die antike Venus mit ihren zwei Trabanten Amor und Cupido tritt hier auf, sondern über den Cupido,

[37] *daz ich verliesen muoz den lîp* 2265, *ich wil verliesen mînen lîp* 2466.

der minne got, und sein Verhältnis zur *vrouwe Minne* klärt uns der Dichter nicht weiter auf, und das Verhältnis der *vrouwe Amûr* zu ihr bleibt vollends unklar. Das Fremdwort wird aus rhetorischen Gründen aufgegriffen, ein Zeichen ohne etwas klar Bezeichnetes, um eine Dreiheit vorzutäuschen und dadurch erst die formale Geschlossenheit der Antithese zu gewinnen. Denn antithetische Gegenüberstellung der beiden Triaden ist offenbar beabsichtigt trotz Fehlens echter Polarität, und obwohl man nicht einmal von gradualistischer Abstufung reden kann, da die beiden Dreiheiten nicht demselben Denk- und Vorstellungssystem angehören. Immerhin ist wenigstens in formaler Hinsicht eine betonte Symmetrie erreicht. Die Dreiheit des zweiten kehrt aber im fünften Abschnitt wieder, rahmt also die Minnetrias ein. Es sind also nicht Herz und Mut allein, welche die oben dargestellte Klammer des inneren Rahmens bilden, sondern der Zusammenhang ist größer, und deutlich sind die Kernabschnitte III/IV in diesem Rahmen aufgehängt.

Nun ist durch das *trehtîn* I — *hêre got* II bereits der erste Abschnitt an der Trias beteiligt, und nicht zufällig knüpft das *trehtîn* des fünften Abschnittes an I, nicht an II an. Ist ferner meine Konjektur 2301f. richtig, so tauchen Verb bzw. Substantiv *ruochen*, *ruoche* ebenfalls in I, II und V — und nirgends sonst — auf. I und II sind also mehrfach deutlich auf V bezogen. Auf formale und inhaltliche Bindungen zwischen I und V/VI wurde oben schon hingewiesen. Dagegen fehlen Beziehungen von VI zu II, welche man erwarten sollte, wenn das Rahmengefüge bis zur letzten Konsequenz ineinander verflochten wäre. VI steht also etwas selbständiger als die eng miteinander verbundenen Abschnitte I bis V da. Eine zureichende Erklärung für diese Tatsache vermag ich nicht zu geben.[38] Aber wir erinnern uns jetzt, daß neben den symmetrischen Verszahlen der innern Abschnitte das noch ungeklärte Verhältnis 41 : 20 zwischen den Abschnitten I und VI bestand.

Oben haben wir festgestellt, daß im ersten Abschnitt ein Zentrum von denkbar geringstem Umfang vorlag, bestehend aus dem einzigen Vers *er ist ein vil küener degen* 2274. Wir bezeichneten seinen Inhalt als die Quintessenz des Empfindens Isaldes. Aber seine Bedeutung reicht viel weiter. Er ist ebenso auch die Quintessenz des Tristrantbildes, wie es dem Dichter in seinem ganzen Epos vorschwebt. Wir haben den kunstvollen Aufbau des Monologs kennengelernt und dürfen ihn künstlerisch als den oder wenigstens einen der Höhepunkte des ganzen Gedichtes ansehen. Jeder Abschnitt und

[38] Es sei nochmals an das Zahlenverhältnis von 41 mal 5 = 205, d. h. der Gesamtverszahl von I—V als dem Fünffachen des ersten Abschnittes erinnert. Auch in dieser Beziehung fällt VI mit den restlichen 20 Versen des Monologs aus dem Rahmen heraus. Wieder ist seine Funktion durch den zweiten Flügel von I vorweggenommen.

jeder einzelne Satz ist hier mit bewußter Kunst gestaltet. Im ersten Monologabschnitt haben wir es nun mit dem einzigen im ganzen Epos zu tun, in welchem ein ganz ausführliches Charakterbild des Helden entworfen wird, und genau im Mittelpunkt dieses Abschnittes durchdringen sich also zwei Denkebenen und zwei Darstellungsformen, die episch-objektive und die lyrisch-subjektive. In seinem äußerst schlichten Wortlaut vereinigen sich die Stimme des Dichters und seines Geschöpfes, um die Grundidee des ganzen Epos zu verkünden. Eine Aussage von so grundsätzlicher Bedeutung verlangt ausgezeichnete Stellung und besondere Hervorhebung. Darum dieses Ein-Vers-Zentrum: Kein irgend gleichgültigerer Vers der Umgebung darf die Symbolkraft der Aussage verdunkeln. Hier fassen wir nun auch den Grund, weshalb jeder der beiden Flügel zu der vollen Zahl 20 des gegengeordneten Abschnittes VI ausgedehnt wird. Setzen wir, um uns die formale Bedeutung dieser Ordnung klarzumachen, den anscheinend normalen Fall, auch Abschnitt I habe 20 Verse. Das Zentrum müßte dann mindestens zwei Verse umfassen, für Eilharts symbolische Aussageabsicht bereits zuviel. Außerdem aber wäre dann der Abschnitt nichts weiter als ein genaues Pendant seines Gegenübers. Auch dann freilich würde man in seinem Zentrum den Kern der Aussage suchen, aber es wäre eben nur ein Abschnittskern, durch nichts vor seinesgleichen ausgezeichnet. In der von Eilhart gewählten Ordnung dagegen erkennt der Eingeweihte, daß jeder der beiden Flügelzwanziger die Funktion hat, bereits für sich allein dem Abschnitt VI zu entsprechen. Der äußere Rahmen des Monologs wird hier bereits vorweggenommen, um nur einen einzigen Vers zu umschließen. Dieser erhält dadurch seine vor allen anderen ausgezeichnete Stellung, die ihn formal auf einsame Höhe hebt. Die Form wird zum edelsten Gefäß, um das Bedeutsamste zu fassen, das der Dichter zu sagen hat. Sie erhebt die schlichte Aussage zum leuchtenden Symbol.

Mit gutem Gewissen dürfen wir die bisherige Kritik an Eilharts Monologdichtung in ihre Schranken zurückweisen. Wir haben Isaldes Liebesklage als inhaltlich wie formal gleich vollkommenes Werk voll geheimer Beziehungen und intimer Reize, von klarem Aufbau und lückenlos durchgeführter Entwicklung kennengelernt. Es kann den Dichter nur auszeichnen, wenn er seine Mittel des Aufbaus und der Akzentuierung so unaufdringlich verwendet, daß sie einer immerhin bemühten Kritik bis jetzt entgehen konnten. Wir dürfen überzeugt sein, daß ein feingebildetes mittelalterliches Publikum für solche Feinheiten empfindlichere Organe hatte als wir, die wir uns den Weg zu dieser uns fremd gewordenen Kunst erst mühsam bahnen müssen.

Das Verhältnis des Isaldemonologs zu dem der Lavinia in Veldekes *Eneit* kann hier nicht erörtert werden. Es muß uns genügen, Eilharts Werk als Stück aus einem Guß kennengelernt zu haben. Immerhin möchte ich meine feste Überzeugung aussprechen, daß Eilhart die Priorität vor Veldeke gebührt, und hoffe, dies an anderer Stelle unter Beweis zu stellen.

Eine letzte Frage läßt sich leider nicht klären. Es ist nicht zu ermitteln, wie weit Eilhart seiner französischen Quelle verpflichtet ist. Nehmen wir aber den für ihn ungünstigsten Fall an, er hätte den ganzen Aufbau und Gedankengang des Monologs dort vorgefunden (was ganz und gar nicht glaubhaft ist), so blieben ihm noch eigene Verdienste genug. Schon das volle Verständnis für alle Feinheiten des fremden Vorbildes hätten wir in diesem Falle als Beweis gründlicher Bildung und ausgeprägten literarischen Geschmacks anzuerkennen; und daß es ihm gelungen wäre, allen Subtilitäten der psychologischen Entwicklung mit vollendeter Meisterschaft den angemessenen deutschen Ausdruck zu verleihen, würde ihn als echten Künstler ausweisen. In der Wirklichkeit aber wird sein Verdienst größer sein als das eines feinsinnigen Übersetzers. Der ganze Aufbau des Monologs scheint so individuell gestaltet (vgl. nur den einen Vers 2274), seine Gedankenführung ist so stark vom deutschen Sprachdenken bestimmt (vgl. die Verschachtelung *liep, holt — gehaz, leit*), daß man den Eindruck einer sehr eigenwüchsigen Leistung erhält. Der Franzose wird Anreger, aber nicht Muster des deutschen Dichters gewesen sein. Gewiß ist der Monolog nur ein kleiner Teil des ganzen Epos, und man könnte meinen, daß in diesem Punkte die ganze Leuchtkraft des Werkes wie in einem Brennglase gesammelt und vereinigt wäre. Aber würde auch das hohe Niveau des Monologs nirgends sonst in Eilharts Werk gehalten, so bliebe eine Tatsache bestehen: Ein Werk von der Qualität dieses Monologs ist nur erreichbar, wenn eine ursprüngliche dichterische Begabung in langer Schulung reifen und sich läutern kann. Das Bild jenes Eilhart, der fern von den Kulturströmungen seiner Zeit für eine fremde Prinzessin ein modernes Werk ihrer Heimat schlecht und recht in deutsche Reime bringt, dieses Bild des rückständigen Hildesheimer Ritters zerrinnt in Nebel. Ein Mann, der diesen Monolog dichten konnte, stand mitten in der lebendigen künstlerischen Auseinandersetzung seiner Zeit. Er verfügte über eine Bildung, wie sie nur im Strom der großen Welt erworben wird, und das befähigte ihn, nicht nur zu empfangen, sondern auch anzuregen und seiner, der frühhöfischen Epoche, poetisches Neuland zu erschließen.

Nibelungenlied und höfischer Roman.

Von

Bodo Mergell (Mainz).

Frau Marga Heyer zum Gedächtnis.

Die Frage, von welcher Seite aus sich das Verhältnis des *Nibelungenliedes* zum höfischen Roman bestimmen lasse — ob der Geist eines Veldeke und Hartmann, eines Gottfried und Wolfram stark genug war, auch den Bereich des südostdeutschen Heldenepos zu durchdringen, oder ob umgekehrt bairisch-österreichische, strophisch gegliederte Langzeilenepik den Willen und die Kraft besaß, sich solcher Durchdringung von seiten der höfisch-ritterlichen, paarweis gereimten Kurzversepik zu widersetzen: ob wir also für den Umkreis der mittelhochdeutschen ritterlichen Epik mit einer im wesentlichen einheitlichen oder wesentlich zweigeteilten geistigen Landschaft zu rechnen haben —, diese für die Geschichte des deutschen Geistes und der deutschen Bildung im Hochmittelalter entscheidende Frage ist in der Vergangenheit zwar mehrfach gestellt, aber nicht abschließend beantwortet worden[1].

Es erklärt sich dies in erster Linie aus der Geschichte der Nibelungenforschung, die das Phänomen des *Nibelungenliedes* zunächst aus dem in germanisch-deutsche Vergangenheit zurückreichenden Erbe der Nibelungensage abzuleiten suchte, indem sie die Schichtenbildung der Brünhild- und Burgundensage Zweig um Zweig, Stufe um Stufe nachzuzeichnen oder zu rekonstruieren unternahm. Dies Verfahren fand in Heuslers Nibelungenbuch eine umfassende Darstellung, richtungweisend noch da, wo neuere Forschungen das von Heusler entworfene Bild zu erweitern und zu berichtigen streben[2].

Auch Heusler hatte sein Augenmerk bereits auf die Vorgänger und Zeitgenossen unseres Nibelungendichters, auf Veldeke und die Spielmannspoesie, auf Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach, auf den Minnesang und Walther von der Vogelweide gerichtet. Aber es lag ihm

[1] Über das Verhältnis von Westen und Südosten innerhalb der bildenden Kunst des deutschen Hochmittelalters vgl. W. Pinder: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik, Leipzig 1937, S. 236. 274.

[2] A. Heusler: Nibelungensage und Nibelungenlied, Dortmund 1921. 1923. 1929; H. Hempel: Nibelungenstudien I.: Nibelungenlied, Thidrekssaga und Balladen, Heidelberg 1926; dazu H. de Boor: Zs. f. d. Ph. 52 (1927), S. 473—478; D. v. Kralik: Die Sigfridtrilogie im Nibelungenlied und in der Thidrekssaga, I. Teil, Halle 1941; dazu W. Mohr: Dichtung und Volkstum 42 (1942), S. 83—123; H. Naumann: Das Nibelungenlied eine staufische Elegie oder ein deutsches Nationalepos?, ebda. S. 41—59; Fr. Panzer: Studien zum Nibelungenliede, Frankfurt 1945; dazu H. Hempel: Anz. f. d. A. 64 (1948), S. 28—37. H. Schneider: Germanische Heldensage Bd. I, Berlin 1928. S. 73—210; ders., Die deutschen Lieder von Siegfrieds Tod, Weimar 1947.

doch fern, das Werk des Nibelungendichters am zentralen Anliegen höfischer Epik — ihrem Streben nach dichterischer Vollendung eines Ausgleichs von Gott und Welt — messen zu wollen. In dieser Hinsicht hat erst Schwietering die gesamte geistesgeschichtliche Landschaft um 1200 ins Auge gefaßt und die Eigenart des *Nibelungenliedes* an den ragenden Gipfeln deutscher Dichtung der beginnenden Gotik zu messen gesucht.[3] Auf diese Weise rückten einzelne Nibelungenepisoden in neues Licht (Kriemhilds Witwentrauer, die Rüdegerepisode); zugleich aber bestätigte sich die alte Erfahrung, daß das *Nibelungenlied* nicht einseitig nach Maßstäben des höfischen Romans beurteilt werden dürfe: daß es vielmehr, aus volkstümlicher Sagenüberlieferung erwachsen und geprägt durch die Kraft eines einzelnen, an höfisch-ritterlicher Epik geschulten Dichters, mit dem Zusammenschluß seiner beiden Teile ein höchst eigentümliches, nur mit sich selbst vergleichbares Gebilde darstelle (vgl. H. Hempels Anzeige der Literaturgeschichte Schwieterings, D. L. Z. 63, 1942, Sp. 820—826).

Wie im 19. Jahrhundert ist also auch die neueste Nibelungenforschung durch ein Nebeneinander und Gegeneinander zweier vorwaltender Gesichtspunkte gekennzeichnet: eines mehr sagengeschichtlich (gleichsam geologisch-morphologisch) orientierten, der von rückwärts her ansetzt und von unten her aufbaut, und eines mehr literaturgeschichtlich (sozusagen topographisch-klimatologisch) ausgerichteten, der mehr „von oben her" von den atmosphärischen Gegebenheiten, insbesondere den religiösen Bedingtheiten der hochmittelalterlichen Gegenwart aus urteilt. Für den Gewinn, der aus glücklicher Kombination dieser beiden Fragestellungen erwachsen kann, gibt Fr. Rankes jüngste Darstellung des *Nibelungenliedes* ein ansprechendes Beispiel — mit feinsinniger Charakteristik der Rächerin Kriemhild und des Heldensinns der sterbenden Burgunden, aber auch Rüdegers von Bechelaren, der in der weicheren Luft der neuen Zeit lebt und in dessen Gestalt viel von der eigenen empfindungsreichen Seele des Nibelungendichters übergegangen sei, desselben Dichters, der auf der anderen Seite die übermächtigen Gestalten der alten Sage so überzeugend nachzuschaffen vermocht habe, daß er an ihnen über sich selbst und seine Zeit hinausgewachsen sei (Fr. Ranke, Die höfisch-ritterliche Dichtung: Deutsche Literaturgeschichte in Grundzügen, hg. von B. Boesch, Bern 1946, S. 50—53).

Angesichts dieser Forschungslage darf eine neuere, durch H. de Boor angeregte Arbeit von Nelly Dürrenmatt (Das Nibelungenlied im Kreis der höfischen Dichtung, Diss. Bern 1945) besondere Aufmerksamkeit bean-

[3] J. Schwietering: Die deutsche Dichtung des Mittelalters, Potsdam o. J., S. 194—20

spruchen. Auf Grund vergleichender Untersuchung der Formen höfischen Lebens, insbesondere des höfischen Zeremoniells, kommt sie zum Ergebnis, daß das *Nibelungenlied* unbedingt als höfische Dichtung anzusprechen sei: „Der Nibelungendichter muß — entgegen der von Heusler noch verfochtenen und durch ihn lebendig gehaltenen Lehre vom spielmännischen Dichter des *Nibelungenliedes* — ein Ritter gewesen sein, der nicht nur ritterlich-höfisches Milieu darzustellen wußte, sondern aus innerer Teilhaberschaft an ritterlichem und höfischem Denken sein Werk schuf" (S. 293). Hinter dieser Beweisführung tritt die Betrachtung der tragenden dichterischen Gestalten verhältnismäßig zurück (Rüdeger und Dietrich werden sogar mit auffallender Kürze behandelt), vor allem aber läßt die Schlußbetrachtung ein feiner abwägendes Urteil über die Eigenart des *Nibelungenliedes* im Verhältnis zur höfischen Ritterepik vermissen. Die Behauptung der Verfasserin, im *Nibelungenlied* sei der Tod des Helden „seine letzte Geburt" (S. 300), läßt sich, im Unterschied etwa zum deutschen *Rolandslied* (Wesle 5263 ff.), aus dem Text des Nibelungenepos nicht belegen; hier tritt ein modernes (wenn ich recht vermute, aus Rilkes *Erster Duineser Elegie* entlehntes) Schlagwort verdeckend vor die literargeschichtliche Wirklichkeit der alten Dichtung. Im ganzen läßt sich gegen N. Dürrenmatts Auffassung von höfischer Dichtkunst einwenden, daß Darstellung höfischer Lebensformen allein noch keinen Maßstab für die Beurteilung ihrer tieferen Gehalte abgibt: daß sie allenfalls ornamentale, nicht aber wesenhafte Bedeutung hat. In diesem Punkte bedürfte unsere Gesamtanschauung vom Wesen „höfischer Dichtung" einer ernsthaften Überprüfung.

Die vorliegende Untersuchung unternimmt einen ersten Schritt in dieser Richtung, indem sie einzelne Grundbegriffe aus sich selbst erklärt und von der höfischen Epik her beleuchtet, einzelnen Gestalten oder Episoden zu ihrem Recht verhilft und schließlich ein Gesamtbild des *Nibelungenliedes* anzubahnen sucht, das sowohl der Leistung seines Dichters gerecht wird als auch die Wirkungen kennzeichnet, die von ihm ausgingen.[4]

[4] Zum folgenden vgl. B. Mergell: Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen I. Teil: Wolframs Willehalm, II.Teil: Wolframs Parzival, Münster in Westf. 1936 und 1943; ders., Tristan und Isolde. Ursprung und Entwicklung der Tristansage des Mittelalters, Mainz am Rhein 1949; dazu A. Moret: Études Germaniques 5 (1950), S. 188.— Der auf der Ersten Deutschen Germanistentagung September 1950 in München gehaltene Vortrag des Verfassers zur Entstehungsgeschichte der Sage und Dichtung vom Gral erscheint demnächst ebendort im Druck; eine ergänzende Quellenuntersuchung (Der Gral in Wolframs Parzival. Entstehung und Ausbildung der Gralsage im Hochmittelalter) ist für den nächsten Jahrgang, Band 73, der Paul-Braune-Beiträge vorgesehen.

Noch vor seiner Einführung bei Hofe und vor der Schwertleite zu Xanten wird Siegfried bei der ersten Nennung seines Namens, zu Anfang der 2. Aventüre, mit kräftig zupackender, weit vorausweisender Strophe gezeichnet: *er versuochte vil der rîche durch ellenthaften muot. durh sînes lîbes sterke er reit in menegiu lant* (21, 2f.). *Versuochen* bezieht sich hier auf kriegerische Bewährung im Ernstkampf, nicht etwa bloß auf ritterlich-höfische Unternehmung wie in Hartmanns *Iwein*, der denselben Begriff bei Kalogreants Bericht von seinem schmählich mißglückten Brunnenabenteuer verwendet: *dô ich daz becke hangen vant, dô gedâht ich des zehant sît ich nâch âventiure reit, ez wære ein unmanheit obe ich daz verbœre ichn versuochte*[5] *waz daz wære* (629ff.). Gegenüber der heiteren Selbstironie dieser Szene — *und riet mir mîn unwîser muot, der mir vil dicke schaden tuot, daz ich gôz ûf den stein* (635ff.) — nimmt sich der Erzklang der Nibelungenaventüre wesentlich anders aus: Ritterliche Abenteuersuche[6] erscheint zu ernsthafter Bewährung vertieft, der Märchenwald von Breziljan wird zur Vielzahl streitbar durchmessener Länder, *unwîser muot* des schmählich Besiegten zum *ellenthaften muot* des *snellen degen guot* gewandelt. Es scheint, daß Siegfried nicht nur als Kontrast, sondern geradezu als Protest gegen eine landläufige Auffassung vom Artusrittertum gemeint ist, die für unsern Nibelungendichter im bairisch-österreichischen Südosten nicht mehr die unbedingte vorbildhafte Gültigkeit besaß wie kurze Zeit vorher noch für den Schwaben Hartmann von Aue. Der Dichter des *Nibelungenliedes* fühlt sich gedrängt, Siegfrieds heldische Art zu betonen, noch bevor dessen höfische Erziehung begonnen hat. Naturanlage scheint ihm in höherem Grade wesentlich als höfisches Detail, dem er sich anschließend zuwendet. Er steht somit mehr auf Seiten Wolframs als Hartmanns, denn auch Wolfram hatte — mit scherzhaft-ironischer Wendung gegen Herrn Hartmann von Aue (*Parz.* 143, 21ff.) — für Parzivals Jugendgeschichte ähnlich geurteilt, bevor der junge Waleis zu höheren Formen einer Synthese von Naturanlage und höfischer Erziehung von Welt- und Gotterfahrung heranwuchs. Gegenüber den Begegnungen des jungen Parzival mit Jeschute und Sigune, mit Cunneware und Liaze sowie endlich mit Condwiramurs mutet jedoch Siegfrieds Entschluß, um Gunthers Schwester zu werben: *sô wil ich Kriemhilde nemen* (48,4), beinahe grob

[5] Dasselbe Verbum in der Bedeutung „tentare, probare, versuchen, prüfen" mit Bezug auf Gott *Milst. Gen.* 40,6 *Got Abraham versuohte, ob er got wolde minnen.*

[6] *Aler querant avantures* (Chrest. *Yvain* 177); *requerre chevalerie et les estranges avantur* (Chrest. *Percev.* 6226f.); *âventiur suochen* (Wolfr. *Parz.* 435, 11); im *Nibelungenlied* bezeichnet *suochen* im wesentlichen die Kampfbegegnung.

schlächtig und fast vorgestrig an. Kriemhild, die erste Frau, die in Siegfrieds Gesichtskreis tritt, soll, noch bevor er sie leibhaft zu Gesicht bekommen, auch die endgültig Erwählte werden und bleiben. Absichtlich übertreibend bedient sich der Dichter einer Formel aus spielmännisch-volkstümlicher Sphäre[7], mit um so stärkerer Wirkung, als Siegfrieds Umgebung unmittelbar vorher zu *stœter minne* geraten, sich also der feinen höfisch-konventionellen Redeweise befleißigt hatte, von welcher Siegfrieds kraftvoll originale Sprechweise sich abhebt. Eben dies gehört zur Kunstabsicht des Nibelungendichters, der hier den Schlüssel bereithält zum Verständnis für Siegfrieds erstes Auftreten am Wormser Hofe. Diese Szene der Ankunft in Worms bildet recht eigentlich die Mitte und Wende der ersten Fünferreihe („Pentade") von Aventüren, die die Exposition der Siegfried-Kriemhild-Handlung enthalten.

Schon in Xanten ist, angesichts der Warnung König Siegmunds vor Gunther und Hagen, Siegfrieds Entschluß gefaßt: *ich trouwe an im erdwingen beidiu liut unde lant* (55,4); *dâ mit ich solde ertwingen die vil hêrlîchen meit* (58,4); *si mac wol sus erwerben dâ mîn eines hant* (59,1). Dasselbe Stichwort *ertwingen* klingt beim Eintreffen zu Worms wieder auf (110,3. 115,2) und wird in der anschließenden Herausforderung abermals gesteigert:

113 *‚I'ne wil es niht erwinden', sprach aber der küene man.*
‚ez enmüge von dînen ellen dîn lant den fride hân,
ich wil es alles walden: und ouch diu erbe mîn,
erwirbest du'z mit sterke, diu sulen dir undertœnec sîn.'

Wesentlich ist, daß der Held von Niederland den Burgundenherrscher nicht um Gewinnes willen herausfordert, daß er vielmehr über ein eigenes Königserbe verfügt, welches er seinerseits als Kampfpreis setzt. Durch dies Bewußtsein königlichen Geblüts und angestammten Besitzes bleibt Siegfrieds Handeln gleich weit entfernt von barbarischer Roheit, selbstischer Machtgier und zügelloser Unbeherrschtheit. Auch ist Siegfrieds Forderung keineswegs nur die Eingebung eines flüchtigen Augenblicks, sie ist auch nicht bloß im Hinblick auf die Erwerbung Kriemhilds ausgesprochen. Sondern es geht Siegfried um die Herstellung eines echten Einklangs von Sache und Person, von Herrschaft und Besitz. Dem *ellen* des Landesherrn soll, nach seinem Willen, der Landes*fride* verdankt

[7] *Rother* 27 *ein wîp nemen* (dazu de Vries zur Stelle); auch *über sê* (*Nib.* 326,1) erinnert an *Rother* 65 *(oster) ouer se* (dazu ebda. 199. 317; s. de Vries zu 65). Zu den Berührungen zwischen *Nibelungenlied* und *König Rother* vgl. W. Mohr aaO. S. 113—116.

werden. Mit dieser Auffassung ist Siegfried der vollendete Gegenspieler zum Burgundenhof, wo ein altüberlieferter, in herkömmlichen Formen erstarrter Kulturzustand erreicht ist, der den ursprünglich personhaften Bezug aller Dinge fast hat vergessen lassen. Mit Siegfrieds Ankunft aber wird — nicht erst durch sein Handeln, sondern allein schon durch sein Dasein — ein latenter Zwiespalt von Tradition und Tatgesinnung, von Statik und Dynamik, von Mangel und Überfluß (oder wie immer man diesen Gegensatz begrifflich zu fassen sucht) offenbar. Diesen Gegensatz empfindet unser Dichter als ein Problem des Lebens selbst, als Ausdruck des Lebensgefühls seiner Zeit, nicht anders als Wolfram im *Parzival*, wo ebenfalls mit dem Aufbruch des Helden alte Hüllen gesprengt werden, bevor — in Schuld und unter Schmerzen — neue *mâze* erreicht wird und neue Reife, Einsicht und Welterfahrung sich vollendet.

Gleich Wolfram sieht der Nibelungendichter hier nicht nur den Widerstreit und Gegensatz, sondern zugleich eine echte, sich ebensowohl anziehende wie abstoßende Polarität. Auch der Burgundenhof bedarf, wie bei Gunthers Brautwerbung in der 6. Aventüre offenbar wird, des Helden, wie anderseits Siegfried zur eignen Vollendung der minniglichen in höfischer Form vollzogenen Werbung um Kriemhilde bedarf. Auf eigentümlich dialektische Weise sind Siegfried und Gunther — Ankömmling wie Empfangende — wechselseitig aufeinander angewiesen. Annäherung und Ausgleich, Freundschaft und Werbung vollziehen sich denn auch Schritt für Schritt in sorgfältig aufeinander abgestimmten Formen, deren Abfolge, was den verhaltenen, fast zögernden Fortgang der Minnehandlung betrifft, die bekannten Liebesgeschichten in den Romanen Hartmanns, Gottfrieds und Wolframs fast in den Schatten stellt. Ihre epische Notwendigkeit ergibt sich einmal aus dem Übermaß des jugendlich streitbaren Helden, das der Bändigung bedarf, zum andern aus der wechselseitigen Verknüpfung der Kriemhild- und Brünhildhandlung, um die es dem Dichter zu tun ist. Strenger als etwa Wolfram von Eschenbach enthält sich der Nibelungendichter des eigenen Urteils; er tritt hinter dem objektiven Geschehen ganz zurück und bewährt darin eine Distanzhaltung, die zum besten Erbe altüberlieferter Erzählkunst gehört.

Gewiß ist unser Dichter weit entfernt, Siegfrieds Verhalten bei seinem ersten Auftreten in Worms als schlechthin vorbildlich anzusehen, so wenig er sich anderseits bereit findet, seinen Helden zu verleugnen oder gar zu verurteilen. Dazu ist, auf der Gegenseite, die Begrenztheit und Unzulänglichkeit des Burgundenhofes viel zu offenkundig: jener Antagonismus der

Generationen, des Lebensgefühls, der Weltauffassung, der bei der Wormser Begegnung in Erscheinung tritt, gilt ihm, wie gesagt, als Ausdruck eines echten, das ganze Leben spiegelnden Spiels der Kräfte. Er ist, literarhistorisch gesehen, nicht einfach als Reflex früherer, in das *Nibelungenlied* hineinragender Kulturzustände abzutun und auch nicht bloß als Überbleibsel aus dieser oder jener Sagenquelle zu deuten.

Gewiß ist unser Dichter auch nicht taub für den hybriden, übertrieben ichhaften Klang in Siegfrieds Herausforderung: *ich wil es alles walden* (113,3); *gewaldec sîn* (122,4); *dem sol ez allez dienen* (114,3). In dieser einseitig ichbezogenen Selbstüberhebung wird eine tiefe, von innen aufbrechende Gefährdung ritterlich-höfischen Wesens offenbar. Diese Wirkung wird noch unterstrichen durch die Wahl des Wortes *walden*, das im Mittelhochdeutschen zwar auch für weltliche Herrschaft gebraucht wird (*landes unde liutes alles du sîn waltest. Milst. Gen.* 86,14), häufiger aber das göttliche Walten bezeichnet (*er bat, sîn got walten* ebda. 55,12), angefangen vom *waltant got* des *Hildebrandsliedes* (49; dazu Braune, Ahd. Gramm. § 236 Anm. 1) über den *waldand-god* des *Heliand* bis hin zum *waldindinger got* des *König Rother* (214; s. de Vries zur Stelle; noch Wolfram gebraucht das Wort im *Parzival* vom Walten der *starken* Minne 283,18). Wenn also Siegfried allein und ausschließlich über alles gebieten, *es alles walden* will, so liegt darin für mittelalterliches Empfinden etwas Usurpatorisches, fast Luziferisches, das ritterliche Art geradezu ins Dämonische zu verwandeln droht: *Eritis sicut Deus*. Das *an im* (d. i. Gunther) *erdwingen* des Nibelungenliedes nähert sich einer Sphäre, die Wolframs Begriff des *ab erzürnens* (das nun unmittelbar gegen Gott selbst sich richtet) negativ wie positiv als Stufen für Parzivals Weg zum Gral umschreibt (*irn megt im ab erzürnen niht* 463,1; *sît ir ab got erzürnet hât* 798,3; dazu B. Mergell a.a.O. II. Teil, S. 340. Anm. 11).

Daß ritterlich-heldische Grundbegriffe des *Nibelungenliedes* an Religiöses anklingen (nicht sowohl an die positive Wertskala des ritterlichen Tugendsystems als vielmehr an seine von Gott abgewandte dämonische Hemisphäre), gilt auch für Hagens *hôhverte* sowie für den *nît* der beiden königlichen Frauen (54,2. 53,4; 6.4), hinter denen die Urgewalt von Superbia und Invidia sich abzeichnet. Bereits in der 1. und 3. Aventüre werden diese Leidenschaften als Triebkräfte der Nibelungendichtung genannt, und diese Sicht wirkt um so eindrucksvoller, als der Begriff des *nîdes* seit je in germanisch-deutscher Heldendichtung beheimatet war (*Hildebr.* 18 *Otachres nid*), im Hochmittelalter aber zugleich auch ins

Metaphysisch-Christliche überhöht wird: *jâ hêr. wâ nâmen si* (d. h. die von Gott abgefallenen Geister) *den nît* (*Parz.* 463,7).

Im Hinblick auf das doppelseitig gemeinsame Ziel der Gewinnung Brünhilds und Kriemhildes vereinigen sich Gunther und Siegfried — ohne daß der anfängliche Antagonismus zu vollem Austrag käme — in Freundschaft. Ein Zeitablauf von zehn Jahren sowie die räumliche Trennung beider Paare nach der Hochzeit scheint den ursprünglichen Widerstreit gegenstandslos zu machen. ja völlig in Vergessenheit geraten zu lassen —: da bricht er im Frauenzank zu Worms aufs neue auf, nachdem die eine Voraussetzung der räumlichen Trennung aufgehoben, die andere aber (das Ziel gemeinsamer Brautwerbung) nicht mehr wirksam ist, so daß nunmehr zu unheilbar-tragischem Austrag gelangt, was früher mehr beschwichtigt als eigentlich geschlichtet war. Nach Jahr und Tag verdichtet sich jener Rest ungelöster Spannung zu neuer Ballung, die unerbittlich zur Entladung drängt (14. Aventüre).

Diese über viele Aventüren hin sich erstreckende Motivierung ist ein Meisterstück unseres Dichters und um so wirkungsvoller, als zunächst nicht Haß. sondern Liebe das Wort führt: die ahnungslos hingebungsvolle Liebe Kriemhilds. deren Worte — ihr selber unbewußt — das Kernwort jener früheren. scheinbar längst vergessenen Herausforderung Siegfrieds — über „alles" zu walten; *dem sol ez allez dienen* — kaum merklich, aber gleichwohl unverkennbar wieder anklingen lassen: *ich hân einen man. daz elliu disiu rîche zuo sînen handen solden stân* (815.4). Hatte Siegfried die Wendung *undertænic sîn* einst mit Bezug auf sein eigenes Erbe gebraucht, so wirkt sie jetzt, von Brünhild auf Gunthers Besitz bezogen (*undertân* 816.3). mit einer Bitterkeit, die der früheren Szene fern gelegen hatte.

An diesen Worten also entzündet sich der Streit — *daz muoz et nu geschehen* —: es geht jetzt um die Frage, ob Siegfried *eigenman* sein oder über allen Königen stehen soll, ob Kriemhild als *eigendiwe* oder *adelvrî*, Brünhild als *kebse* oder *küneges wîp* gelten sollen. Alle scheinen betroffen und es gibt kein Zurück. Im tiefsten Grunde aber geht es nicht um Rang und Würden im höfischen Sinne, sondern um ihrer aller Existenz, die sich in der Beziehung zum Dasein Siegfrieds entscheidet und sich entzweit am Geheimnis seiner Individuation — daß er ist, der er ist (817,1ff.) —, nicht etwa nur an seinem (wie auch immer) schuldhaften Handeln (680,1ff. 845.4). auch nicht etwa an irgendeiner aus früheren Sagenstufen überkommenen oder übernommenen „Vorverlobung" (683,1ff. 850.3; 624.1

635,4). Vordergründige Motivierung umkreist den Kernpunkt der Auseinandersetzung mehr, als daß sie ihn eindeutig ins Wort fassen wollte oder könnte. War das Streitgespräch zunächst mehr eine Funktion der früheren Episoden (Siegfrieds Herausforderung zu Worms, Brünhilds Weinen beim Anblick Siegfrieds an der Seite Kriemhildes 618,3), so nimmt es alsbald, durch untergründig hineinspielende eifersüchtige Liebe zu leidenschaftlicher Glut entfacht, seinen eigenen unaufhaltsamen Gang, als Kriemhild sich mitsamt ihrem Gefolge den Durchgang durchs Domportal vor Gunthers Gemahlin ertrotzt und der tief Betroffenen später, vor allem Volke, den Ring und Gürtel vorweist, den Siegfried ihr gegeben (843,1 ff., 847,1 ff., 850,1 ff.).

Mit großer Kunst der Andeutung hat der Dichter auch das Geschehen im Innern des Münsters in diesen dramatisch gespannten Handlungsablauf mit einbezogen (844,1 ff.). Die heilige Handlung der Meßfeier, der beide Königinnen beiwohnen, wird für Brünhild gegenstandslos und unwesentlich angesichts des neuen, aus der Tiefe ihres Herzens leidenschaftlich hervorbrechenden Grolls. Ihn handelnd zu vollziehen, bietet Hagen den Arm: Hagen, der vorher schon zur Stelle war, der Siegfrieds erstes Auftreten zu Worms miterlebt hatte (114,4. 121,1 ff.) und jetzt, entschieden und entscheidend, in den Vordergrund tritt, indem er auch Kriemhild durch das aufgenähte Kreuzeszeichen — ihr selber unbewußt und ohne ihren Willen — zur Mitschuldigen macht. Des treuergebenen Dienstmannes *hôhverte* schließt — *nîdes genuoc* — die an Siegfried zu begehende *untriuwe* in sich ein.

Was nun folgt, wirkt um so tragischer, als Siegfried die früheren Reifestufen seines Daseins und Handelns nicht nur äußerlich, sondern wesenhaft längst hinter sich gelassen hat. Als er, durch Hagens Speer rücklings getroffen, mit dem Tode ringt und ein letztes Mal in Liebe und Sorge der Gattin und ihres unmündigen Sohnes gedenkt, geschieht es selbstlos, ohne die Spur eines Wunsches nach Rache oder Vergeltung. Mehr Klage als Anklage, geben Siegfrieds Worte das Geschick des Sohnes ganz dem *erbarmen* Gottes anheim, und sein Bekenntnis rein bewahrter, unverletzter *triuwe* spricht nur aus, was auch Gunther hatte bezeugen müssen (989,3. 868,4). Von Kriemhild aber spricht Siegfried zuletzt nur mehr als von der Schwester Gunthers, ein letztes Wort des Scheidenden endlich gedenkt des Vaters und seiner Mannen. Alles dies läßt erkennen, wie sehr die unvergeßliche Gestalt des „lichten" Siegfried aus dem Ethos gotischen Weltgefühls geschaffen und Wolframschen Gestalten wesens-

verwandt ist: wie umgekehrt die letzten Worte des sterbenden Vivianz einen (vertieften) Nachklang von Siegfrieds Scheidegruß zu enthalten scheinen: *ich was iuch ie getriuwe* (*Nib.* 989.3); *mîn wille in den gebæren was, daz ich triwe gein iu hielt, die nie kein wanc von mir gespielt* (*Wh.* 60.4 ff.: dazu B. Mergell a.a.O. I. Teil S. 42). Dagegen bringt Hagens trotzig aufbegehrendes *rüemen* schon durch diese, vom sterbenden Siegfried gebrandmarkte Beziehung zur vana gloria die dämonische Natur seines Widerstreites gegen den Held von Niederland zum Ausdruck: *grôze übermüete* und *eislîche râche* des Tronjers sind gleicherweise Ausdruck seines Leidens an Siegfried, das nur in der Vernichtung des Gegners Befriedigung findet:

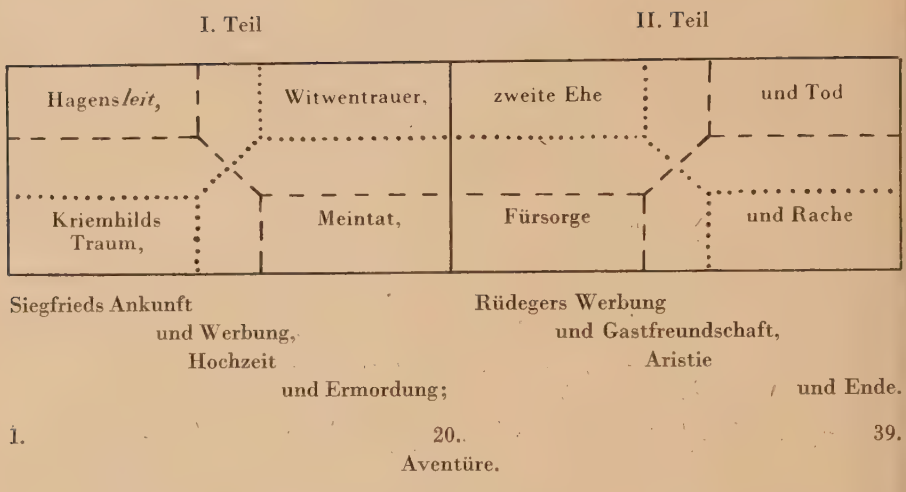
993 *Dô sprach der grimme Hagene: ‚jane weiz ich waz ir kleit.*
ez hât nu allez ende unser sorge unt unser leit:
wir vinden ir vil wênic, die getürren uns bestân.
wol mich deich sîner hêrschaft hân ze râte getân.‘

Kein Zufall, daß Hagens *rüemen* denselben Begriff des *leides* wieder aufnimmt, der einst bei der ersten Begegnung zu Worms zweimal aufgeklungen war (*uns mac wol wesen leit* 121.1; *im heten mîne herren söllher leide niht getân* 121.4). Dieser Zusammenhang der Aventüren 3 und 10 ist um so deutlicher, als Hagen damals an der durch Gernot eingeleiteten, durch Gunther vollzogenen Annäherung und Versöhnung keinen Anteil genommen hatte (331,1 ff.).

War der Rachegedanke aus Siegfrieds Sterbeszene noch gänzlich ferngehalten, so blitzt er in Kriemhilds Herzen ein erstes Mal auf, noch bevor diese, durch Mitschuld hellsichtig geworden, des Toten ansichtig wird (1010.3 f. 1012.4. 1033.1 ff.). Kaum gedacht, frißt dieser Wunsch sich ein in den tiefsten Herzgrund ihrer Frömmigkeit: *‚nu lâze ez got errechen noch sîner vriunde hant‘* (1046.2. 1034.4. 1042.4). Opfer, Seelenmessen und fromme Stiftungen zu Siegfrieds Gedächtnis werden ihr (wie vorher die heilige Handlung der Münsterszene für Brünhild) wesenlos angesichts dieses einen, unwiderstehlich wachsenden und alles überschattenden Wunsches. Kein Gedanke daran, daß Kriemhilds Klage und Witwentrauer in eine „weiße“ und in eine „schwarze“ Hälfte (nach Hartmanns und Wolframs bekannter Unterscheidung) unterteilt werden könnte: in ein anfänglich rachefreie und in eine erst später von Rachegedanken durchsetzte Sphäre. Beide Gefühlsbereiche der Trauer und der Vergeltung haben von Anbeginn Raum und Macht in ihrem Herzen, nicht anders als Lieb

und Dunkel in der Brust des Ritters Parzival. In dieser Verschränkung, in dieser Mischung und Durchdringung der Gegensätze beruht die Kunst und Größe der Menschenschilderung unseres Nibelungendichters. So gipfelt der I. Teil des *Nibelungenliedes* in einem tief ergreifenden Seelengemälde: aus der Zurückgezogenheit jungfräulichen Lebens heraustretend, wandelt sich Kriemhild zur liebenden Gattin und Mutter und wächst schließlich zur leidenschaftlich Fühlenden und Handelnden empor, die an der Wende zum II. Teil des *Nibelungenliedes* in der einsamen Größe ihrer Trauer Hagen gegenübersteht, in einer Haltung, die durch leidenschaftlich bewegtes Gedenken an die Vergangenheit bestimmt ist, zugleich aber in heimlich bohrendem Groll — durch die ihrem *vîent* Hagen vorenthaltene Verzeihung — bereits auf Künftiges weist: *unz ez sich baz gefüege* (1033,2. 1106,4. 1115,3). — Ihr gegenüber Hagen, den der Eingang des *Nibelungenliedes* auf der Höhe der Macht- und Verantwortungsfülle des obersten Vasallen gesehen hatte, der aber nun, durch *meinrât* und Mord hindurchgegangen (der Dichter betont den Frevel der gebrochenen *triuwe*), für das Gefühl des Hörers und Lesers tief unter Kriemhild steht — erst recht nach der Versenkung des Hortes in den Rhein, womit er Kriemhild treffen will, wo sich aber zugleich der spätere Umschwung der inneren Handlung heimlich vorbereitet, als Hagen sich bereit findet, die Schuld auf sich zu nehmen und zu tragen: *lât mich den schuldigen sîn* (1131,4). An dieser Stelle ist, noch vor dem Abschluß der ersten Hälfte des *Nibelungenliedes*, die eindrucksvolle Gegenüberstellung Kriemhilds und Hagens vorweggenommen, die dann in der 39. Aventüre des II. Teils das Gesamtwerk beschließt. Noch aber gehört das innerste Gefühl des Dichters wie des Hörers Kriemhild und ihrer in der Trauer sich bewährenden Gatten*triuwe*. Erst am Schluß des Epos tritt auch in dieser Hinsicht ein völliger Umschwung ein, sofern dann Kriemhild von ihrer einstmals behaupteten Höhe durch Schuld und Schicksal zur Dämonin abgesunken und zur *vâlandinne* erstarrt ist, wohingegen Hagens Triumph — noch im Untergang — in jenen berühmten Versen gipfelt, die die Krönung seines Heldenlebens bedeuten und ihn zu gleichsam mythischer, ins Metaphysische erhöhter Größe emporwachsen lassen (2371,1—4). Dieser dialektisch gespannte, gegenläufig sich entwickelnde Verlauf der Kriemhild- und Hagenhandlung läßt sich, in der vom Anfang über die Mitte zum Ende der Nibelungendichtung sich erstreckenden Polarität seiner Bewegung und Gegenbewegung, für die beiden Teile des Epos etwa folgendermaßen veranschaulichen:

Das Nibelungenlied



Stehen Kriemhild und Hagen am Schluß des I. Teils einander in kaum verhohlener Feindschaft gegenüber, so erreicht ihre Gegnerschaft am Schluß des Gesamtwerks ihren Gipfel, als Kriemhild dem Gegner in der kalten Glut ihres Hasses ein letztes Mal Auge in Auge gegenübersteht. Die durchgehend gesteigerte, stufenweise einander übersteigende Entwicklung der beiden Teile des Nibelungenepos zu diesem letzten Höhepunkte hin ist im I. Teil mehr menschlich motiviert, im II. Teil zugleich auch ins Religiöse gehoben und zuletzt metaphysisch erweitert und vertieft. Nicht Nebenordnung beider Teile, sondern Überordnung des zweiten über den ersten spricht sich darin als Kunstabsicht des mittelhochdeutschen Dichters aus. Dies Formprinzip seines Bildens und Bauens aber ist nicht nur sui generis, sondern, wie sich zeigen wird, zugleich auch der epischen Zweiteiligkeit („Doppelung") der großen Entwicklungsromane des deutschen Hochmittelalters — dem *Iwein*, *Tristan* und *Parzival* — abgelauscht. Die Form der durchgehend gestaffelten Steigerung bewährt sich etwa auch in der Wiederaufnahme des Gedankens an den von Siegfried nach Worms überführten, von Hagen *ze Lôche* in den Rhein versenkten Nibelungenhort, von dem Hagen einst hatte hoffen dürfen, er werde ihn nach Jahr und Tag noch „nutzen" können (*niezen* 1137,4), bis ihm am Ende alles Geschehens die Erkenntnis heranreift — und er selbst zwingt die Entscheidung darüber herbei —, daß dieser Hort in alle Ewigkeit versenkt und unerreichbar werde bleiben müssen: *den hiezen mîne herren*

senken in den Rîn: dâ muoz er wærlîche unz an daz jungeste sîn (1742,3f.; vgl. den Reimanklang 2371,3f. sowie 2370,3f. und 1743,1f.).

Das Schmähwort *vâlandinne* („Teufelin"), mit dem Hagen die verhaßte, alles Menschlichen bare Gegnerin am Höhepunkt der letzten Aventüre trifft, dies Wort, das noch im Untergang seinen Triumph vollendet, ist nicht etwa nur flüchtige, sozusagen transitorische Schelte, sondern es wächst und reift in der epischen Entwicklung des II. Teils allmählich heran, von dem Augenblick an, da — trotz *suone* und Freundschaftskuß — der Racheplan der Hunnenkönigin Gestalt annimmt. Der Dichter hat diese Wendung durch das Motiv von Kriemhilds Traumgesicht von Giselher (23. Aventüre) genau bezeichnet, sowohl durch dessen poetische Gegenbeziehung zu Kriemhilds erstem Traum in der Eingangsaventüre als auch durch sein eigenes unverhohlenes Urteil: *ich wæn' der übel vâlant Kriemhilde daz geriet* (1394,1ff.). Von jetzt an ist das Geschehen im II. Teil des Epos nicht mehr nur inner- und zwischenmenschliches Ereignis, sondern es steht zugleich, für das Gefühl des Dichters ebensowohl wie für die nachschaffende Phantasie des Hörers und Lesers, im Schatten der Dämonen.

Diese Wendung, die der Nibelungendichter dem II. Teil seines Epos gegeben, hat etwas vom hohen metaphysischen Ernst, mit dem Wolfram im *Parzival* von Lucifers Urfehde gegen Gott berichtet und auch das Gralgeschehen (durch die Beziehung zum Schicksal der neutralen Engel) in diesen metaphysischen Aspekt mit einbezieht. Im *Nibelungenlied* wirkt der Gedanke an den *übel vâlant* um so gewichtiger, als auch Dietrich von Bern, ungeachtet seiner überlegenen Beherrschtheit und seines Lehnsverhältnisses zur Hunnenkönigin, sich die leidenschaftliche Schmähung der *vâlandinne* zu eigen macht (1748,4). Dies in der 28. Aventüre ausgesprochene Schmähwort bedeutet eine abermalige Ausweitung der Nibelungenhandlung ins Hintergründig-Dämonische (leichter wiegen 1744,1. 1993,4. 2001,1; schwerer dagegen 2230,3). Die volle Abgrundtiefe aber, mehr zu ahnen als auszuloten, tut sich auf, als dem zur Wehrlosigkeit verdammten Hagen nach dem, was er durchlebt und durchlitten, eine letzte, umfassende, ihn selbst einschließende und unendlich übertreffende Einheit der menschlichen und ewigen Dinge zur metaphysischen Gewißheit wird und er — im Bewußtsein dieser Einheit von Gott und Welt, von Ritterlichem und Religiösem — ein letztes Mal seiner toten Herren gedenkt, wobei dann umgekehrt auch Kriemhilds Verworfenheit in gleichsam überweltlichem Lichte erscheint:

2371 *‚Nu ist von Burgonden der edel künec tôt,*
Gîselher der junge, und ouch her Gêrnôt.
den scaz den weiz nu niemen wan got unde mîn:
der sol dich, vâlandinne, immer wol verholen sîn.‘

Diese berühmte Strophe vollendet das Gegenbild zur 17. Aventüre, da (kurz vor dem Schluß des I. Teils) Kriemhild in der Not ihres Herzens Gott den Herrn als Vollstrecker ihrer Rache hatte anrufen dürfen, nachdem das *michel wunder* des aus Hartmanns *Iwein* herübergenommenen oder von dorther beeinflußten Gottesurteils ihrer Klage erhöhte Resonanz verliehen hatte. Nun aber sind, dank der meisterlichen Handlungsführung unseres Dichters, die Rollen gleichsam vertauscht: nicht nur das menschliche Mitgefühl, auch das religiöse Empfinden des Hörers und Lesers steht jetzt durchaus auf Seiten Hagens und der im Tod vollendeten Burgunden; Hagen ist es, der sterbend den Gedanken auf Gott richten, den Namen Gottes nennen darf, während Kriemhild umgekehrt vor Gott und Menschen als Verdammte erscheint. Der menschliche Gegensatz der letzten Aventüre erscheint zugleich einbezogen in die allumfassende Polarität der transzendenten Welt; die leidenschaftlichen Empfindungen von Liebe und Haß gewinnen, ins Übermenschliche gesteigert und vom Schauer des Überweltlichen durchweht, in Hagens Worten *got unde mîn*, in seiner Wendung gegen *dich vâlandinne* sowie in Kriemhilds letzter Antwort, da eine letzte Erinnerung unvergessener Siegfriedliebe meteorisch aufglüht, eine zugleich reale und sinnbildhafte Wirklichkeit. Die Szene wird nicht nur, mit Schiller zu sprechen, zum Tribunal, sondern — sub specie aeterni — zum metaphysischen Schauplatz, da Gott und Teufel gegenwärtig scheinen, Himmel und Hölle sich auftun und Menschliches zugleich ins Überirdische und Unterweltliche hinübergreift, ja beide Dimensionen in sich einbeschließt — nicht anders als dies für das Menschen- und Weltbild Wolframs von Eschenbach gilt. Hier wie dort erscheint Menschliches gegenüber jenen Mächten nicht entmachtet, sondern findet im Einklang und Widerstreit mit ihnen eine tief irdische Erfüllung, die gleichwohl mehr als nur von dieser Welt ist.

Angesichts dieser zunächst aus der dichterischen Welt des Nibelungenepos zu deutenden Fülle der Bezüge wirkt der vielberufene Anklang des mittelhochdeutschen Textes an die bekannten Trutzworte Gunnars im *Alten Atlilied* (*Akv.* 26,5—27,4; Thule Bd. I Nr. 4, Str. 21—28) minder bedeutsam. Denn die nordische Quelle läßt jenen Einklang des Mensch-

lichen und Göttlichen, des Heldischen und Religiösen, der das Wesen des hochmittelalterlichen Nibelungenepos ausmacht und gleichsam sein Herzstück bildet, vermissen. Bei aller stofflichen Berührung sind eddisches Lied und mittelhochdeutsches Epos in diesem entscheidenden Punkt voneinander unterschieden:

26,5 *‚Er und einom mér ǫll um fólgin*
hodd Niflunga: lifira nú Hǫgni!
Ey var mér týia, meðan vit tveir lifðom,
nú er mér engi, er ek einn lifik!

Rín skal ráða rógmálmi skatna,
á svinn, áskunna arfi Niflunga
— í veltanda vatni lýsaz valbaugar! —
heldr en á hǫndom gull skíni Húna bǫrnom!‘

27 *‚Einzig bei mir ist allverhohlen*
der Hort der Niblunge: nicht lebt mehr Högni!
Immer war mir Zweifel, da wir zwei lebten:
aus ist er nun, da nur ich lebe.

Nun hüte der Rhein der Recken Zwisthort,
der schnelle, den göttlichen Schatz der Niblunge!
Im wogenden Wasser das Welschgold leuchte,
doch nimmer an den Händen der Hunnensöhne!‘

Im nordischen *Atlilied* spricht, nach Heuslers Formulierung, der heroisch Einzelne mit der „ungebrochenen Stimme des Heldenzeitalters“; auch der Hagen des *Nibelungenliedes* spricht, wie dargestellt, aus heldischer Erfahrung und Bewältigung letzter Einsamkeit, zugleich aber im Angesicht des Todes — und darin geht das *Nibelungenlied* über die nordische Vorform hinaus — aus jenem innig-unauflöslichen Einklang mit dem Weltganzen, der gerade durch die Verschmelzung heldischen und christlichen Geistes das Geheimnis des mittelhochdeutschen *Nibelungenliedes* ausmacht. Es hat dann bis auf Richard Wagner und Friedrich Hebbel nichts von seiner wirkenden Kraft eingebüßt und darf, literar- und geistesgeschichtlich gesehen, als Nachklang mehr des mittelalterlichen Epos als der nordischen Lied- und Sagaquellen gelten, wenngleich auch die *Atlakvida*, mit Bezug auf den Nibelungenhort, durch das Adjektiv *ás-kunnr* (s. oben 27.7) eine Erinnerung an die Götterwelt mit einfließen läßt.

Die große Synthese, in welcher der Abschluß des *Nibelungenliedes* gipfelt, ist keineswegs bloß Eingebung eines flüchtigen Augenblicks. Sondern sie reift, als köstlichste Frucht der Dichtung, im Vollzug ihres Geschehens allmählich heran: eben diese Annäherung und Durchdringung der Bereiche des Heldischen und Religiösen bildet einen ihrer Leitgedanken; auch dies wiederum in organischer Entgegensetzung zum I. Teil, wo leidenschaftliche Aufwallung menschlicher Affekte in Liebe und Haß über die Formen religiösen Zeremoniells hinwegbrandet (Brünhild im Münster zu Worms; Kriemhilds Totenklage an Siegfrieds Leiche), bis der II. Teil die Gegenbewegung einleitet und Menschliches auch in religiöser Formensprache neu sich aussprechen läßt: von jenem Augenblick an, da Hagen am Donauufer von den Wasserfrauen den unabwendbaren Untergang der Burgunden erfuhr und er den *gotes armen priester* — den einzig Überlebenden — über Bord wirft: *wir enkomen nimmer widere in der Burgonden lant* (1587,4). Von jetzt an ist Hagen, für das Gefühl des mittelalterlichen Hörers und Lesers, verantwortlich nicht bloß für das irdische Geschick, sondern auch für das Seelenheil der ihm, ihrem *helflîchen trôst*, anvertrauten Schar (die Begriffe Burgunden und Nibelungen wachsen von jetzt an zusammen). Die 31. Aventüre *Wie si ze kirchen giengen* bezeichnet eine weitere Stufe in dieser Entwicklung, wenn Hagen nach der Schildwacht den Seinen rät, statt höfischen Kopfputzes die lichten Helme, statt seidener Festgewänder die harten Panzer, statt der Rosen die Waffen und statt der Mäntel die mächtigen Schilde zu tragen, wenn er zugleich aber auch der anderen Mahnung Raum gibt:

1855 *‚Mîne vil lieben herren, dar zuo mâge und man,*
ir sult vil willeclîchen zuo der kirchen gân,
und klaget gote dem rîchen sorge und iuwer nôt,
und wizzet sicherlîchen daz uns nâhet der tôt.

Ir'n sult ouch niht vergezzen, swaz ir habet getân,
und sult vil vlîzeclîche dâ gein gote stân.
des wil ich iuch warnen, recken vil hêr.
ez enwelle got von himele, ir vernemet messe nimmer mêr.‘

Bei der Erklärung dieser Stelle war Heusler bemüht zu zeigen, daß Hagen nicht aus „Frömmigkeit“ so rede und handle, daß sein Verhalten vielmehr durch die tragische Zuspitzung der Lage bedingt sei: die „Rolle“ präge den „Kopf“ (S. 143). Nun, zur Rolle Hagens gehört nach der Ab-

sicht des mittelalterlichen Dichters auch dieser im menschlichen Schicksal sich spiegelnde Einklang mit dem Weltganzen, wie er am Schluß des Gesamtwerks allumfassend offenbar wird. Unnötig zu betonen, daß Hagen über dieser Mahnung die heldischen Pflichten nicht im geringsten außer acht läßt (1857,1ff.). Insbesondere gegenüber der zum Kampfe treibenden Kriemhild bleibt Hagen unerbittlich. Anderseits aber kommt es dem Dichter, vor allem durch die geniale Fügung der Aventüren 31, 32 und 33, darauf an, den Endkampf nicht als Anstiftung eines einzelnen (sei er Hunne oder Burgunder, Heide oder Christ, König oder Mann), sondern mit der zwingenden Gewalt des Naturereignisses hereinbrechen zu lassen, das Hagen alsdann — wissend und durchschauend, überlegen und zum Letzten entschlossen — handelnd vollzieht (1960,1ff.; Heusler S. 211). bis mit der 35. Aventüre die letzte Pentade der Einzelkämpfe beginnt.

Dank der Forschung eines Jahrhunderts ist es heute möglich, in der Reihe dieser Einzelkämpfe ältere und jüngere Schicht, „Urgestein" und hochmittelalterliche Zutat verhältnismäßig genau zu unterscheiden, darüber hinaus aber auch die Überlegungen nachzuvollziehen, denen unser Dichter bei Anordnung seiner Kämpferpaare gefolgt ist. Wiederum nimmt der im vorigen aufgewiesene Grundgedanke einer wechselseitigen Annäherung und Durchdringung des Heroischen und Religiösen eine beherrschende Stellung ein, abermals nicht im Sinne äußerlicher Amalgamierung, sondern wesenhafter Verschmelzung beider Hemisphären. Diese findet, nächst dem Geschehen um Hagen und Kriemhild, in der *Rüdegerepisode* ihren bedeutendsten Ausdruck, welch letztere darum im Mittelpunkt der letzten Fünferreihe der Nibelungenaventüren steht.

Die tief ergreifende Seelennot des Markgrafen beruht auf seiner doppelten Bindung an seinen Lehnsherrn Etzel und an den Eid, den er Kriemhild geschworen, sowie anderseits auf seinem nicht bloß freundschaftlichen, sondern durch die Verlobung zu Bechelaren auch rechtlich begründeten Verhältnis zu den Burgunden. Der hieraus erwachsende Zwiespalt ist so ungeheuer, daß Armut und *ellende* Befreiung und Erlösung bedeuten würden. Mehr noch — seiner Seele Seligkeit ist in Gefahr; wie immer Rüdeger sich entscheidet, er kann der Schuld nicht entgehen: *sêle unde lîp* scheinen auf immerdar verwirkt. Rüdegers Gottesanruf (2153,1ff.), seine Anrufungen König Etzels (2165,1), Gunthers (2177,1) und Gernots (2184,1) vermögen keinen Ausweg zu eröffnen; ein *sterben* in Verzweiflung scheint einzig gewiß (2163,4. 2192,1). Und dennoch geschieht das Wunder, daß der Ruf seines gequälten Herzens: *nu ruoche mich*

bewîsen der mir ze lebenne geriet (2154,4) Erhörung findet. Hagen ist es, der dieses Wunder wirkt durch seine Bitte um des Markgrafen Schild, da ihm — Hagen — der seinige (den ihm einst Frau Gotelind gegeben) von Hunnenhand zerschroten sei (2192,4. 2193,1ff.):

2195 *‚Daz des got von himele ruochen wolde,*
daz ich schilt sô guoten noch tragen solde
sô den du hâst vor hende, vil edel Rüedegêr!
so bedorfte ich in den sturmen deheiner halsperge mêr.‘

Was hier zwischen Hagen und Rüdeger mit der Übergabe des Schildes sich ereignet, zeugt nicht nur für die intakt gebliebene zwischenmenschliche Bindung (die sich als stark genug erweist, auch die unheilbare Entzweiung der streitenden Parteien zu überbrücken), sondern empfängt eine tiefere Bedeutung sowohl aus dem einleitenden Gottesanruf Hagens als auch aus der Verheißung des Lohnes, den er an diese Gabe knüpft. Dieser Lohn ist nach Hagens Wort zunächst von irdischer Art, dann aber und in erster Linie ist er auch Gotteslohn: Wunsch und Verheißung himmlischer Vergeltung. Diese Doppelheit der Bedeutung kommt in Hagens Dankesworten auf eigentümliche Weise zum Ausdruck:

2199 *‚Nu lône iu got von himele, vil edel Rüedegêr‘* —
2201 *‚Nu lôn’ ich iu der gâbe, vil edel Rüedegêr‘* —

Im ersten Falle steht *lônen* im Optativ, im zweiten Falle ist es als Indikativ (mit futurischem Sinn) gebraucht: beide Bedeutungen ergänzen einander. Die Kunst des Nibelungendichters besteht darin, zwischen der Verheißung himmlischen und der Gewährung irdischen Lohnes jenen eigentümlichen Einklang hergestellt zu haben, der zum Wesen dieser Episode, ihrer Verwicklung und Lösung, gehört.

Hagens Versprechen bei Rüdegers Schildübergabe: daß er den Markgrafen in dem nunmehr folgenden Kampfe ausweichen werde — *‚ob ir si alle slüeget die von Burgonden lant‘* —, dies Versprechen ist überglänzt von jener erstgenannten Verheißung des Gotteslohns. Mit Wort und Tat steht Hagen — *jâ erbarmet in diu gâbe* — gleichsam stellvertretend vor Gott; ritterliche Handlung nimmt, in eben dieser Eigenschaft, zugleich auch eine fast sakrale Bedeutung an, die, vom Jenseitigen her bestimmt, im Irdischen sich dahin auswirkt, daß mit Hagen auch Volker der Spielmann dem so gestifteten *fride* beitritt (2203.2). Der Konflikt der Pflichten erscheint im Aufblick zu Gott sowohl überhöht als

gelöst, obwohl der Kampf im Irdischen noch auszufechten bleibt. Das zwischen Hagen, Rüdeger und Volker neu gestiftete *fride*-Verhältnis bleibt also, aufs Ganze gesehen, nur Teil eines weit umfassenderen, unabsehbaren und unauflöslichen kriegerischen Geschehens; als solches aber strahlt es eine Leuchtkraft aus, die alles Geschehen wärmend durchdringt wie ein Sonnenblick den nebligen Oktobermorgen. Aus dieser, Geist und Gemüt, Herz und Sinn gleichermaßen durchhellenden Erfahrung nun gewinnt Rüdeger eine neue, unendliche Freiheit, wenn er nach Hagen auch Volker den Spielmann mit letztem Gottesanruf grüßt und dabei der goldenen Ringe gedenkt, die dieser einst zu Bechelaren von der Markgräfin empfangen:

2205 *‚Daz wolde got von himele‘, sprach dô Rüedegêr,*
‚daz iu diu marcgrâvinne noch solde geben mêr!
diu mære sage ich gerne der triutinne mîn,
gesihe ich si gesunde: des sult ir âne zwîvel sîn.‘

Ane zwîvel sîn — diese Mahnung spiegelt auch Rüdegers eigenen Seelenzustand, der dank jener durch Hagen gewirkten Wandlung des früheren Zwiespaltes enthoben ist und, komme was wolle, sich schlechthin und unbedingt in Gottes Huld geborgen und unter Menschen neu beheimatet weiß, wenn auch ohne bleibende Statt. Denn unaufhaltsam und unwiderstehlich drängt der Dichter jetzt Rüdegers letztem Aufbruch entgegen:

2206 *Als er im daz gelobete, den schilt huop Rüedegêr:*
des muotes er retobete, done beit er dâ niht mêr,
er lief zuo den gesten eim’ degene gelîch.
manegen slac vil swinden sluoc der marcgrâve rîch.

So jäh und plötzlich, so kampfgeisttrunken ist diese Wendung zu Rüdegers letztem Gefecht, daß der Dichter sich nicht einmal Zeit nimmt, genau zu motivieren, welchen Schild denn eigentlich Rüdeger bei diesem entscheidungsvollen Gang in Händen hält. Hagens Schild, den ihm dieser etwa im Austausch überlassen (der dem Tronjer aber doch, nach dessen Wort, *zerhouwen* war *vor der hant* 2194,3)? Oder einen beliebigen anderen Schild, den Rüdeger etwa von einem der am Boden liegenden Toten aufgerafft hätte? — Solche Fragen erscheinen müßig, da es dem Dichter hier wesentlich auf die innere Handlung ankommt: auf Rüdegers gewandelte seelische Einstellung zum Kampfgeschehen. Wie er als innerlich Gewandelter vor uns steht, so geht er auch äußerlich neu gewaffnet, mit

einem Schilde versehen in den Kampf. Sein *ertoben* ist Ausdruck dieser neuen Einheit von Innen und Außen. Es hat nichts gemein mit dem Berserkertum nordgermanischer Helden; eher ließe sich vielleicht an den altgriechischen ἐνθουσιασμός denken, der hier aus mittelalterlich-christlichem Weltgefühl in heldisch-religiösem Geist wiedergeboren scheint — so überzeugend, daß es der Frage nach dem jenseitigen Schicksal der Seele im Grunde nicht mehr bedarf, da auch sie in Hagens letzten Worten mit enthalten und gelöst ist, wo Heldenpreis und Fürbitte, Rühmung und Gebet auf eigentümlich verinnerlicht ritterliche Weise in eins geschlossen sind, wenn er vom Markgrafen sagt, daß seinesgleichen nicht mehr werde gefunden werden: *‚ez wirt iwer gelîche deheiner nimmer mêr . . . got sol daz gebieten daz iuwer tugent immer lebe‘* (2199,2 ff.). Auch hier erscheint der ritterliche Tugendbegriff vergeistigt und vertieft wie eine mittelalterlich-christliche Erfüllung antiker ἀρετή und virtus: *Die alten ewigen Gesänge, die Odyssee — die Nibelungen*, sagt Theodor Storm.

Nimmt die Rüdegerepisode innerhalb des *Nibelungenliedes* eine Sonderstellung ein, so darf doch nicht übersehen werden, daß sie ihre eigenste Bedeutung erst aus dem Gesamtzusammenhang des II. Teiles empfängt. Insbesondere ist der Übergang zur anschließenden (38.) Dietrichaventüre nicht nur äußerlich, sondern ebenfalls von der inneren Handlung her motiviert.

Wenn die poetische Konzeption der Rüdegeraristie zu neuer Erfahrung der Einheit von Gott und Welt hinführt und dem Wissen um die Geborgenheit des christlichen Ritters in Gott neuen Ausdruck verleiht, so verlangt dieser Gedanke, wenn die Gefahr einer Verflachung oder Veräußerlichung des christlichen Gottesbegriffs vermieden werden soll, eine erneute Betonung gerade der transzendenten Dimension dieses Gottesgedankens. Dies eben geschieht in der auf Rüdegers Tod folgenden 38. Aventüre, da Dietrich den Tod aller seiner Mannen erfährt und beklagt und in der Einsamkeit des einzig Überlebenden den Blick auf Gott richtet: *er sprach: ‚und sint erstorben alle mîne man, sô hât mîn got vergezzen, ich armer Dietrîch. ich was ein künec hêre, vil gewaltic unde rîch‘* (2319,2 ff.).

Im Gegensatz zum Einklang der Rüdegerepisode scheint nun umgekehrt die Spannung des Verhältnisses zwischen Gott und Mensch so unausdenkbar, so zwiespältig, daß Dietrich sich geradezu als gottverlassen, als von Gott „vergessen“ wähnen kann. Nach dem Verlust aller irdischen Güter scheint ihm auch das höchste Gut abhanden gekommen, oder um

gekehrt scheint er aus der göttlichen Ordnung des Seins herausgefallen: in äußerster, antithetisch gespannter Entgegensetzung zum Ausklang der Rüdegeraristie. Doch nur für kürzeste Zeit wird dieser dissonante Klang beibehalten. Dann leitet die Antwort des greisen Waffenmeisters Hildebrand die Gegenbewegung ein in schlicht-einfacher Beteuerungsformel *‚daz weiz got'* (2321,3; vgl. 2342,1), die die Gott-Mensch-Beziehung wiederherstellt und alles irdische Geschehen der Weisheit des Allwaltenden zuordnet. Die Übergewalt subjektiver Leiderfahrung, der Dietrich von Bern fast hatte erliegen wollen, wird damit, im Sinne des Mittelalters, auf das objektive, ihr zukommende Maß zurückgeführt. Die Antwort des greisen Waffenmeisters erfüllt also eine ähnliche Funktion wie etwa die Antwort Bernharts von Brabant auf Willehalms Klage am Ende der zweiten Schlacht von Alischanz, auch sie gipfelnd im Aufblick zu Gott (*Wh.* 457,1 ff. 459,19 f; vgl. auch Trevrizents Antwort *Parz.* 189,1 ff.). Es zeugt für das Künstlertum des Nibelungendichters, daß er das schlichte, volkstümlich fromme „Weiß Gott" des alten Waffenmeisters auch in der unmittelbar folgenden letzten (39.) Aventüre anklingen läßt, in Hildebrands Zwiesprache mit dem Tronjer: *‚got weiz, her Hagene'* (2342,1).

Diese Wendung scheint wie ein Vorklang der grandiosen Schlußworte Hagens, die denselben Gedanken wieder aufnehmen, ihm nun aber eine ganz persönliche und zugleich überpersönliche Prägung verleihen: *‚den scaz den weiz nu niemen wan got unde mîn'* (2371,3). Auch unter diesem Gesichtspunkt betrachtet ist Hagens Triumph nicht nur singuläre Eingebung des einzelnen Augenblicks, sondern wiederum aus dem Gesamtgeschehen (insbesondere der letzten Pentade) erwachsen in gleichsam symphonischer Entwicklung, die den höchsten Ausdruck dieses Leitgedankens der Nibelungendichtung dem letzten Gipfel vorbehält.

Auch dieses *‚got weiz'* des Waffenmeisters Hildebrand ist zunächst ganz aus dem Gefüge der Nibelungendichtung zu verstehen; zugleich aber erinnert der poetische Gebrauch dieser Beteuerungsformel — im Wortlaut wie in seiner nachmaligen Verdichtung — wiederum an Wolframs *Parzival*, wo der junge Ritter bei Gurnemanz sich ebenfalls solch schlichter Formel bedient: *‚got weiz . . .'* (166,8), bis abermals in der zweiten Hälfte der Dichtung, vom IX. Buche ab, das Wissen um Gottes Allwissenheit (dem *aller kumber* bekannt ist) in bedeutsameren Wendungen ausgesprochen wird: von der Klausnerin Sigune sowie vom Einsiedler Trevrizent (442,10. 466,29 f.), bis endlich auch für diesen Bereich das XVI. Buch die letzte, endgültige Formulierung findet: *wer gesaz ie an sînen rât, ode wer weiz*

ende sîner kraft? (797,24f.; zur analogen Erweiterung und Vertiefung der Beteuerungsformel *ruocht es got* vgl. ebda. 128,11. 435,12. 466,28. 733,7. 744,14).

Gegenüber den weitgespannten Bögen einer poetischen Motivierung, die vom III. über das IX. zum XVI. *Parzival*buch sich erstreckt, wirkt Hildebrands *got weiz*, Hagens *weiz nu niemen . . . wan got unde mîn* vergleichsweise gedrungener, naiver und herber, aber auch kraftvoll stolzer. Ebenso wirkt die Verfluchung der *vâlandinne* erdennäher als Wolframs grüblerisches Nachsinnen über die ewig verdammten neutralen Geister (IX. und XVI. Buch). Gemeinsamkeit und Unterschiede des hochhöfischen Ritterromans auf der einen, des hochmittelalterlichen Heldenepos auf der anderen Seite werden hier beispielhaft sichtbar, Wolframs Hochgotik hebt sich ab von einer mehr altertümlichen Haltung des *Nibelungenliedes*. Auch dieses aber bleibt frei von hybrider, im Sinne des Mittelalters unzulässiger Gleichsetzung von Gott und Mensch. Die Formel *got unde mîn* ist wohl im theologischen Sinne der Zeit zu deuten, wonach die Kreatur keinen realen Bestandteil Gottes bildet, sondern *aliquid Dei* ist: als Auswirkung seiner Schöpferkraft an ihm teilnehmend (R. Egenter, Gottesfreundschaft. Die Lehre von der Gottesfreundschaft in der Scholastik und Mystik des 12. und 13. Jahrhunderts, Augsburg 1928, S. 151).

Ist also gleich Wolframs *Parzival* auch der Abschluß des *Nibelungenliedes* von den geistig-theologischen Grundlagen des hochmittelalterlichen Weltbildes aus zu verstehen, so scheint doch in der Art und Weise, wie das Geschehen des Burgundenuntergangs am Etzelhof zum Theatrum mundi mit Ausblick auf Gott und Teufel ausgeweitet wird, ein Grundanliegen auch der germanisch-deutschen Heldendichtung zu eigenem Ausdruck zu kommen. Schon das althochdeutsche *Hildebrandslied* führt vom Ausblick auf *al irmindeot* (13) über den (zum Zeugen angerufenen) *irmingot* (30) hin zum Anruf des Allwaltenden: *‚welaga nu, waltant got (quad Hiltibrant), wewurt skihit‘* (49), der zugleich den Auftakt zu Hildebrands Lebensbericht bildet: *‚ih wallota sumaro enti wintro sehsti ur lante, dar man mih eo scerita in folc sceotantero . . .‘* (50ff.). Stehen im *Hildebrandslied* Gottesanruf und Lebensrückschau des Helden in zwei getrennten Satzgebilden parataktisch nebeneinander, so erscheinen sie in der *got-unde-mîn*-Formel des *Nibelungenliedes* zu engster unauflöslicher Einheit verschmolzen: erst das Hochmittelalter vollendet eine Durchdringung des Heldischen und Religiösen, die im alten *Hildebrandslied* vorweggenommen und noch im jüngeren *Hildebrandslied* gewahrt ist.

Ist gegenüber Hagens letztem, ins Transzendente erhöhtem Triumph Kriemhild in die Rolle der Gegenspielerin gedrängt, so hat der Dichter dennoch die poetische Gerechtigkeit gewahrt und auch das Schicksal der Verworfenen noch nachzufühlen und menschlich zu durchwärmen vermocht, als Kriemhild beim Anblick von Siegfrieds Schwert ein letztes Mal überwältigt wird von der Erinnerung an den unvergessenen Geliebten, der es einst getragen: ‚*daz truoc mîn holder vriedel, do ich in jungest sach, an dem mir herzeleide von iuwern sculden geschach*' (2372,3f.). In diesen Worten ist nicht nur die Erinnerung an den Mord im Odenwald beschworen; das Kosewort *vriedel* erinnert auch noch einmal an die entscheidende Szene des Frauenzanks der 14. Aventüre (847.3f.), nur daß das Leid, das Brünhild einst getroffen: *nie gelebte Prünhilt deheinen leideren tac* (847,4), nunmehr mit der vollen Wucht der Vergeltung als *herzeleide* auf Kriemhild zurückgefallen ist. Anfang und Ende des *Nibelungenliedes* erscheinen sinnbildhaft in eins gewoben. In wenigen Worten vollendet sich Hagens und Kriemhilds Geschick, und wortkarg nur deutet der Dichter die *inneclîche Klage* der Überlebenden an; seine maßvoll dämpfende, höfisch distanzierte Wendung: *als ie diu liebe leide z'aller jungeste gît* (2378,4) wirkt wohltuend nach dem Übermaß des Erlebten und erinnert zugleich an die Eingangsaventüre (17,3; Heusler S. 256); dasselbe gilt von der letzten Selbstaussage des Dichters (2379,1. 1,1.4. 8,1). Auf jegliche Weise rundet sich das Werk zum Ganzen.

Diese Geschlossenheit des *Nibelungenliedes* erlaubt nicht nur, sondern fordert den Versuch, nunmehr auch die ganze Dichtung als einheitliches Kunstgebilde ins Auge zu fassen. Der innere Zusammenhang einzelner Fünferreihen — Pentaden — von Aventüren wurde im vorigen bereits mehrfach sichtbar. Daß innerhalb dieser Gruppen die ungeradzahligen Stücke jeweils erhöhte Bedeutung haben, erklärt sich wohl aus dem mündlichen Vortrag: die erste Aventüre einer solchen fünffach gegliederten Vortragsreihe gibt jeweils den kräftigen Grundakkord, die dritte ihre Mitte und Wende, die fünfte endlich den (einstweiligen) Beschluß, mit der Wirkung gleichsam einer Fermate. Dies gilt, wie dargestellt, für die erste wie für die letzte Pentade: Burgundenhof in Worms — Siegfrieds Ankunft — Erster Anblick Kriemhildes; Beginn der Einzelkämpfe am Etzelhof — Rüdegers Aristie — Gunthers und Hagens Ende. Eine ähnliche Gesetzmäßigkeit bestimmt die zweite Pentade: Islandfahrt — Siegfrieds Fahrt zu den Nibelungen — Brünhilds Empfang zu Worms. Der Schwerpunkt der dritten Pentade scheint mehr auf deren zweite Hälfte verlagert (Frauen-

zank, Verrat), doch läßt sich das oben umschriebene „Gesetz" (falls dieser Ausdruck nicht als zu starr empfunden wird) auch hier wie in der vierten Pentade erkennen: Mord im Odenwald — Siegmunds Heimkehr — Kriemhilds Trauer. Die für die einzelnen Erzähleinheiten beobachtete Dreigliedrigkeit in der Betonung des jeweiligen Anfangs-, Mittel- und Endpunktes gilt auch für die Struktur der Nibelungendichtung im Großen. Inmitten ihrer beiden Teile nimmt die 20. Aventüre eine eigentümliche Mittelstellung ein: janusartig nach rückwärts wie nach vorwärts gewandt, bezeichnet sie ebensowohl den Abschluß des Alten wie den Beginn eines Neuen — *Wie künic Etzel ze Burgonden nâch Kriemhilde sande.*

In dieser Stellung bildet die 20. Aventüre zugleich den Angel- und Ausgangspunkt für die Pentaden des II. Teiles: Etzels Werbung — Hochzeit — Ladung der Gäste. Schon innerhalb dieser ersten Fünferreihe des II. Teils vollzieht sich mit der 23. Aventüre der entscheidende Umschwung der inneren Handlung, bezeichnenderweise an einer im Vordergrundgeschehen minder betonten Stelle: hierin liegt eine besondere Feinheit in der Verteilung der epischen Gewichte. Die zweite Pentade setzt dann die äußere Handlung fort und vertieft sie zugleich: Aufbruch der Burgunden zur Fahrt ins Hunnenland — Einkehr in Bechelaren — bis hin zum dröhnenden Klang der 29. Aventüre, da Spieler und Gegenspieler zum ersten Male einander schroff gegenübertreten: *Wie er niht gên ir ûf stuont.* Was zwischen diesem Augenblick und den letzten Einzelkämpfen sich ereignet, ist in der vorletzten Pentade zusammengefaßt: Schildwacht — Tötung der Knechte — Hagens Hohn und Volkers Spott. Die Handlungsführung der vorletzten Pentaden beider Teile ähnelt einander insofern, als hier wie dort der jeweils vierten Aventüre besondere Bedeutung zukommt: dort dem Frauenzank, hier dem Minnetrinken. Wie diese Episoden jeweils aus dem gesamten früheren Geschehen herauswachsen, wurde für den Frauenzank im vorigen dargestellt und ist für das Minnetrinken von Heusler in meisterhafter Interpretation gezeigt worden (S. 211 zu 1960, 1—4). Die Kampfgemeinschaft von Hagen und Volker in der 34. Aventüre wirkt wie ein Vorklang ihrer Gemeinsamkeit innerhalb der Rüdegeraristie. Das jeweilige Retardieren des Spannungshöhepunktes gegen Ende der vorletzten Pentaden beider Teile steigert die raumhaltige Tiefe in der Entfaltung der jeweils letzten Fünferreihen (Aventüre 16—20, 35—39). In dieser Ballung und Entladung der epischen Spannung scheint ein generationenaltes Erbe volkhaft-epischen Gestaltens zu vollkommener Kunstgestalt emporgeläutert, die zwar an die weiträumigen Entwicklungen

der höfischen Romane erinnert, diese aber durch die blockhaft gefügten, mächtig aufeinander getürmten Aventüren übertrifft (wie etwa die Urgewalt der symphonischen Steigerungen Anton Bruckners hinausgreift über die Formen der klassischen Symphonie Mozarts oder Beethovens). Als Ganzes gesehen, läßt sich das geistig-künstlerische Gefüge des *Nibelungenliedes* etwa folgendermaßen verdeutlichen:

Das Nibelungenlied
(Aufbau und Gliederung der Aventüren)

			24	29	34	39
			23	28	33	38
			22	27	32	37
			21	26	31	36
5	10	15	20	25	30	35
4	9	14	19			
3	8	13	18			
2	7	12	17			
1	6	11	16			
	I. Teil			II. Teil		

Auf Grund der vorstehenden Betrachtung läßt sich die Kunstgestalt des *Nibelungenliedes* nunmehr auch literarhistorisch als einheitliches Ganzes würdigen: sowohl im Hinblick auf die überkommene Sagenüberlieferung als auch hinsichtlich der einmalig-individuellen Leistung seines Schöpfers, von dessen Künstlertum schon Heusler einen hohen Begriff hatte: „Der Mann gehört nicht zur Menschenklasse der Bearbeiter, er war Dichter" (S. 172).

Diese grundsätzliche Anerkennung seines Dichtertums, wie Heusler sie ausgesprochen, verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als Heuslers Forschungen dann auf der anderen Seite einer Forschungsrichtung Vorschub geleistet haben, die das mittelhochdeutsche *Nibelungenlied* nicht in erster Linie um seiner selbst willen betrachtete, sondern in ihm den „Schmelztiegel" sah für die „wechselnde Mischung älterer und jüngerer Dichtergedanken", ein Gebilde also, das die Spuren früherer Sagenstufen noch mehr oder minder deutlich erkennen lasse und (wie D. v. Kralik es ausdrückt) den „Schlüssel" darbiete, „der bisher verschlossene Türen zu der ursprünglichen Heldendichtung aufzusperren

vermag" (S. 22); bei dem man infolgedessen mehr von „Kompilationen und Kombinationen" sprach (D. v. Kralik ebda.) als von einheitlich vollendeter Dichtung.

So bedeutend der Gewinn zu veranschlagen ist, welcher der Forschung aus dieser methodischen Einstellung erwuchs, er wurde doch weitgehend auf Kosten der ästhetischen Würdigung des *Nibelungenliedes* gewonnen. Er verleitete dazu, daß einzelne Kritiker mehr bei einzelnen (teils vorhandenen, teils genutmaßten) Widersprüchen und Unstimmigkeiten, Bruch- und Nahtstellen, „Versteinerungen" und „Verwachsungen", Überbleibseln oder Überlebseln (oder wie immer man es nannte) verweilten, anstatt das Ganze unbefangen auf sich wirken zu lassen — als Wortkunstwerk der mittelhochdeutschen Dichtersprache, geschaffen aus dem Geist der hochmittelalterlichen Zeit in der Absicht, zu ergreifen und zu erheben.

Hinzu kommt, daß die „rauhe Fügung" des *Nibelungenliedes:* die epische, durch Zäsur gegliederte Langzeile, die stark rhythmisch betonte Strophenform, die in sich gerundeten Erzähleinheiten der Aventüren und Aventürenreihen (Pentaden) es schon von sich aus nahelegten, einzelne Motive mehr isoliert als innerhalb ihres Werkzusammenhangs zu betrachten. Hinzu kam weiterhin die Gunst der nordischen Überlieferung in Edda und Saga, die zur vergleichenden Betrachtung aufforderte. Kurz, es wirkte alles zusammen, im Nibelungendichter mehr den Erben und Sachwalter der Vergangenheit als den Sohn und Meister der hochmittelalterlichen Gegenwart zu sehen.

Das Hauptverdienst unseres Dichters erblickte Heusler in der einheitlichen Zusammenfassung der bislang getrennten Zweige der Brünhild- und Burgundensage. Angleichung und Ausgleich des Verschiedenartigen, Anreicherung und Hebung der Gestalten. „Aufschwellung" und „Verfeinerung" (im Sinne einer Anpassung an höfisches Denken und Fühlen), „Vertiefung" und (gelegentlich) „Erweichung": dies schienen ihm die wesentlichen Merkmale seiner Leistung. „Nach der Masse genommen" (sagt Heusler S. 172) hat kein Früherer so viel zum „Hort der Nibelungendichtung" hinzugetan wie unser Dichter — glücklicherweise aber ohne die Substanz der alten Fabel anzutasten. Diese spricht Heusler im wesentlichen als Gut der älteren und ältesten germanisch-deutschen Sagenstufe an; sie sei auch beim Durchgang durch jüngeres spielmännisches und ritterliches Mühen im wesentlichen unversehrt geblieben. Im Gegenteil: der letzte ritterlich-höfische Dichter habe weder den Wunsch noch den Willen

besessen, hier zu ändern, da gerade er — nach Heusler — aus echter Geistes- und Seelenverwandtschaft mit der alten Sage geschaffen habe, so daß deren übermächtige Gestalten ihn über sich selbst und seine Zeit hätten hinauswachsen lassen (Fr. Ranke: s. oben S. 306 f.). Das *Nibelungenlied* wäre also, nach dieser Auffassung, im wesentlichen ein Stück germanischer Heldenpoesie, spielmännisch aufgeputzt und höfisch verbrämt, aber in der Hauptsache doch aus altem Schrot und Korn: mittelalterlich-christliche Gewandung hätte die ursprüngliche, altüberkommene Grundgestalt nicht wesentlich verändern können.

Die höfische Ritterepik um 1200 — die Artus- und Legendendichtung Hartmanns von Aue, die damals abgeschlossen vorlag: Gottfrieds *Tristan*, der im Entstehen war; Wolframs *Parzival*, dessen erste Redaktion dem Nibelungendichter nachweislich bekannt war, wie umgekehrt auch Wolfram Anregungen des Nibelungendichters in sein Werk aufnahm (vielleicht sind beide Dichter einander persönlich begegnet) —: diese Werke waren (nach Heusler) für den Nibelungendichter nur insofern wichtig, als sie ihn in seiner Absicht bestärkten, ein Buchepos, ein Werk de longue haleine zu schaffen in einer Gestalt, der die Nibelungensage unter dem Einfluß der Spielmannsepik der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ohnehin schon zustrebte. —

So sehr, wie gesagt, diese Auffassung Heuslers und seiner Schule sich innerhalb der Geschichte der Nibelungenforschung bewährt hat und so fruchtbar sie insbesondere für die Erhellung der Vor- und Frühgeschichte der germanisch-deutschen Nibelungensage geworden ist, — literarhistorisch gesehen wird sie zum mindesten zwei für die geistesgeschichtliche Beurteilung des Nibelungenliedes ausschlaggebenden Faktoren nicht vollauf gerecht: seiner Verwurzelung in der zeitgeschichtlichen Situation hochmittelalterlicher Gegenwart und seinem Verhältnis zur höfischen Ritterdichtung dieser Zeit.

Insbesondere scheint die Zusammenfassung der beiden Teile des *Nibelungenliedes* nicht in erster Linie ein Ergebnis der Sagenentwicklung des 12. Jahrhunderts, sondern unter dem Einfluß und auf Anregung der großen Ritterromane des deutschen Hochmittelalters — des *Iwein*, *Tristan* und *Parzival* — vollzogen worden zu sein. Deren dichterische Struktur beruht wesentlich auf konstrastierender Zweiteilung der epischen Handlung, auf einer Doppelung, die nicht allein als Kunstmittel der äußeren Handlungsführung zu werten ist, sondern ein Abbild der auf verschiedenen Stufen der Dichtung verschieden sich darstellenden Transparenz des

Göttlichen ist, das innere wie äußere Handlung dieser Werke wesenhaft durchdringt[8].

Der Nibelungendichter nun hat die Synthese des Abschlusses seiner Dichtung, da Gott und Teufel, Himmel und Hölle in der menschlichen, ritterlich-heldischen Tragik des Burgundenunterganges gegenwärtig erscheinen und gleichsam mitbeteiligt sind (Rüdegers Aristie, Dietrich und der Waffenmeister Hildebrand, Hagens und Kriemhilds Ende), auf seine Weise verwirklicht: nicht in sklavischer Nachahmung jener höfischen Romane, sondern in genuiner Neuschöpfung aus heimatlicher Sagenüberlieferung, deren Erbe ihm wohl von Kindesbeinen an vertraut war, deren Gestaltung aber jenen großen Vorbildern des Westens folgt — in Richtung auf epische Verwirklichung eines Einklangs von Gott und Mensch und Welt, der hier wie dort das Ziel bildet.

Jahrhunderte lang hat man im deutschen Volke von Siegfried und Kriemhilde, von Brünhild und den Nibelungen gesungen und gesagt, ohne daß das Bedürfnis nach einheitlichem Zusammenschluß dieser Sagenkreise fühlbar geworden wäre. Wenn es jetzt, in den entscheidenden Jahren nach 1200, als die Umrisse der großen, ihr Menschenbild zum Weltbild weitenden ritterlich-höfischen Epen sich abzeichnen, neu empfunden wird, so ist die Folgerung unabweislich, daß eben sie auch das Vorbild abgegeben haben für den großen, namenlosen Dichter im bairisch-österreichischen Südosten, der in geistesverwandtem Bemühen darnach strebte, jenen großen Werken des fränkischen und alemannischen Westens ein donau-

[8] Zu Hartmanns *Erec* und *Iwein* sowie zur Analyse ihrer französischen Quellen vgl. Verf.: Tristan und Isolde a. a. O., Tafel III und VII; zu Gottfrieds *Tristan* ebda. Tafel XII; zu Wolframs *Parzival* und *Willehalm* die oben S. 306—307 Anm. 4 genannten Untersuchungen.— Iweins Entwicklung wird, nach der auch die physische Existenz des Helden in ihren Grundfesten erschütternden Krisis des I. Teils, in der zweiten Hälfte der Dichtung infolge der Entführung Ginovers und der daraus sowohl für den Artushof als auch für das persönliche Geschick des Löwenritters sich ergebenden Verwicklungen in neue Weite und Höhe geführt. Im *Tristan* wird eine analoge Erweiterung und Vertiefung der inneren und äußeren Handlung durch Tristans „Neugeburt" bewirkt, die der Entwicklung des Helden zugleich auch religiös-sittliche Bedeutung verleiht. Wie auch in Wolframs *Parzival* eine solche Wendung zu einem ‚Neuen' mit dem IX. Buche anhebt, als Gott (vor Parzivals dritter Einkehr bei Sigune und vor der Begegnung mit Trevrizent) des jungen, Abenteuer suchenden Helden sich annimmt: *sîn wolte got dô ruoche* (435,12; dazu oben S. 306—307 Anm. 4 und S. 326). So sehr die Peripetie der inneren Handlung in allen genannten Dichtungen einen Neueinsatz bedeutet, so sind doch auch die Querverbindungen zum ersten Hauptteil dieser Romane und Epen so deutlich, daß sie sich sogar graphisch darstellen lassen. Sie bestätigen eine Kunstabsicht Hartmanns, Gottfrieds und Wolframs, nicht etwa ein paralleles Nebeneinander, sondern ein gestaffeltes, gleichsam kontrapunktisch gesteigertes Nacheinander und Übereinander beider Teile zu gestalten, das im „Endgipfel" einer vollen Harmonie der inneren und äußeren Handlung seinen krönenden Abschluß findet.

ländisches Gegenbild zur Seite zu stellen: nicht anders als die bildende Kunst der Donaulande im 13. Jahrhundert sich im Gefolge der großen Vorbilder an Rhein und Main aus eigenem Bemühen entwickelt.

Indem der Nibelungendichter die beiden Teile seines Werkes — die Sagenkreise von Kriemhilds erster und zweiter Ehe — zum einheitlichen Ganzen fügt, bleiben diese nicht, was sie ursprünglich (als Brünhild- und Burgundensage) waren. Sie rücken vielmehr in einen neu konzipierten und umfassenden welthaften Zusammenhang, der die überkommenen Gestalten von sich aus wandelt und prägt, nicht im Sinne einer einzelnen „Heldenrolle", sondern als Funktion der das ganze Epos durchwaltenden, letztlich religiös fundierten Spannungen und Entwicklungen. Diese lassen im I. Teil der Dichtung die tragenden Gestalten — Siegfried und Kriemhild, Brünhild und Hagen — durch eignes Handeln in Liebe und Haß allmählich zu sich selber kommen. Ihre Individualität verwirklicht sich um den Preis einer Durchbrechung, ja Entwertung überkommener traditioneller Formen (humaner, sozialer und religiöser Konvention: Brünhild im Münster, Hagens *meinrât* und *untriuwe*, Kriemhilds Klage und Witwentrauer). Im II. Teil des *Nibelungenliedes* wächst die so zerbrochene Einheit des Menschlichen und Religiösen, in neuem Steigen und Fallen, auf vorher ungeahnte Weise wieder neu zusammen: Hagens Heldenrolle gewinnt durch die Weite und Tiefe menschlicher und sittlicher Pflichten erhöhte, religiös gestimmte Bedeutung, ja sie erscheint zuletzt gleichsam in transzendentem Licht, das sich auch über die Rüdeger- und Dietrichepisoden breitet, um schließlich bei letzter Apologie der Helden im Gegenspiel zu der in Finsternis versinkenden *vâlandinne* zu höchstem Glanze zu erglühen. Ist der I. Teil der Dichtung gekennzeichnet durch ein mehr extensives Nebeneinander der handelnden Gestalten (Goethe: *mehr Prunk*), so zeichnet sich der II. Teil durch deren mehr intensives Miteinander und Gegeneinander aus, durch eine Vertiefung und Verinnerlichung des Geschehens, die zugleich religiöse Überhöhung bedeutet (Goethe: *mehr Kraft*; vgl. Wolfr. *Parz.* 470,20 *des grâles kraft*; Goethe, *Faust* I. Teil, 1233 *Im Anfang war die Kraft!*).

Die wechselseitig aufeinander abgestimmte Spannung und Entgegensetzung der äußeren und inneren Handlung des *Nibelungenliedes* darf mit der um Wolframs Gralidee doppelseitig, in steigender und fallender Bewegung zentrierten Handlungsführung — Parzivals Weg durch die Tiefe des *zwîvels* aufwärts zum Gral, ihm gegenüber das von Stufe zu Stufe deutlicher abwärts weisende Schicksal der neutralen Engel — sehr

wohl verglichen werden. Auch Hagens Weg ist, gleich der Verstrickung Parzivals in menschliche und metaphysische Schuld, ein Weg durch *meinrât* und *untriuwe*, durch Schuld und Sühne, die im Menschlichen sich ereignet und menschlich durchlitten wird, um sich im Angesichte Gottes zu vollenden; wie umgekehrt Kriemhilds Weg, nach der erreichten Höhe am Ende des I. Teiles, am Schluß des Gesamtwerks in Abgrund und Finsternis endet.

Die Wesensverwandtschaft von *Nibelungenlied* und *Parzival* erkennen (beide Dichtungen scheinen, aufs Wesentliche gesehen, einander näher zu stehen als Wolframs *Parzival* und Gottfrieds *Tristan*), heißt nicht Maßstäbe des höfischen Romans einseitig auf das *Nibelungenlied* übertragen, sondern heißt beide Dichtungen nach den hier wie dort verbindlichen geschichtlichen Maßen der Zeit messen, sie so sehen, wie das Hochmittelalter selbst sie verstanden hat: als Abbild und Sinnbild des Kosmos der Weltschöpfung. Der Nibelungendichter hat die Intentionen Wolframs tiefer zu erfühlen und eigenständiger nachzuschaffen gewußt als irgend einer seiner Zeitgenossen im Bereich der hochmittelalterlichen Ritterepik und dies zu einem Zeitpunkt, da Wolframs Werk selbst erst im Entstehen war. Dabei scheint beim Nibelungendichter eine gewisse Abneigung gegen den traditionellen Artusroman Hartmannscher Prägung mit im Spiel gewesen zu sein, mehr als bei Wolfram von Eschenbach, der diesem Gegensatz eine scherzhaft-humorvolle Wendung gibt (s. oben S. 308—309).

Wenn von den bekannten Urteilen Goethes und A. W. Schlegels über das *Nibelungenlied* das eine dessen *grundheidnische* Substanz, das andere seinen *mittelalterlich-christlichen* Geist hervorhebt, so zeigt sich nunmehr, daß beide Urteile nicht in Gegensatz und Widerspruch zueinander stehen, daß sie vielmehr einander bedingen und ergänzen und zusammengenommen erst die volle Wirklichkeit des *Nibelungenliedes* als eines hochmittelalterlichen Ritterepos andeutend umschreiben. Wie auch Wolframs *Parzival*, von hochmittelalterlich-christlichem Standpunkt aus, den weiteren und weitesten Umkreis der Weltreiche des Heidentums in sein Weltbild seiner Dichtung mit einbezieht, um auch sie dem obersten Bereich der Gralwirklichkeit zuzuordnen und unterzuordnen.

Andererseits sind auch die Unterschiede zwischen *Nibelungenlied* und höfischem Roman, zwischen Heldenepos und Ritterepos nicht zu verkennen. Hartmanns Artusdichtung, Gottfrieds *Tristan*, Wolframs *Parzival* sind wesentlich Ideendichtung, von einem beherrschenden Grund- und Leitgedanken aus konzipiert, der sich, mit normativer Auffassung ein

idealistischen Welt- und Menschenbildes, auch die dichterische Formgebung folgerichtig unterwirft. Seine gültige Verwirklichung hat dieser Geist in den tragenden Gestalten dieser Dichtungen: in Erec und Enite, Iwein und Laudine, Tristan und Isolde, Parzival und Condwiramurs, sowie in den Konzeptionen des Artushofes, der Minnegrotte, des Gralgedankens gefunden.

Der überkommene Nibelungenstoff nun hat sich, wie es scheint, solch normativer Auffassung nicht so leicht und jedenfalls nicht widerspruchslos fügen wollen. Gleichwohl hat auch der Nibelungenhort eine der Minnegrottensymbolik und dem Gralgedanken analoge Funktion empfangen: nicht sowohl als episches Motiv als vielmehr in der poetischen Beziehung zu Gott, die sich — nach Hortüberbringung, Hortversenkung und Horterfragung — in Hagens letzter Hortverweigerung eindrucksvoll kundtut, wenn dieser sein Wissen um das in der Tiefe des Rheines schlummernde Gold einzig und allein mit Gott dem Allwissenden teilt (2371,3f.). An dieser Stelle bringt Hagens Triumph — *got unde mîn* — eine Unmittelbarkeit des Menschlichen zu Gott zum Ausdruck, die, kraft ihrer Einbeziehung des Heldischen ins Religiöse, an Kühnheit und Prägnanz alles übertrifft, was der Roman des Hochmittelalters in dieser Hinsicht geschaffen.

Dasselbe gilt auch für Hagens Abschiedsgruß an Rüdeger: *got sol daz gebieten daz iuwer tugent immer lebe* (2199.4: s. oben S. 324) oder für seine Mahnung an die Burgunden, *vil vlîzeclîche . . . gein gote* zu stehn (1856,2), was sich etwa von der verhaltenen Klage der Klausnerin Sigune um Schionatulander: *er ist iedoch vor gote mîn man* (440,8) oder von Parzivals Anbetung des Höchsten (795,24ff.) auf bezeichnende Weise unterscheidet. Dasselbe gilt umgekehrt für Kriemhilds Verwerfung als *vâlandinne*. Überall spricht sich derselbe Unterschied zwischen Heldenepos und Ritterroman aus. Der höfische Roman schafft, in Analogie zu religiösem Dichten und Denken, objektive Gestalten und Symbole (Minnegrotte; Gralsymbol), im *Nibelungenlied* aber werden menschliches Tun und Erleiden, heldisches Leben und Sterben, werden Tat und Tod unmittelbar zur Spiegelung und zum Abbild des göttlichen Waltens. Wie heroische Leidenschaft schuldig werden läßt, so wird umgekehrt menschliche und heldische Bewährung zugleich zur Stufe einer Entsühnung vor Gott und Menschen.

In dieser Hinsicht darf man sagen, daß die Armut des bairisch-österreichischen Südostens die Ursache für seinen größten Reichtum wurde.

Denn dort fehlten der epischen Dichtung zunächst große poetische Symbole, wie sie dem alemannischen und fränkischen Westen an Rhein und Main von Frankreich und England, von Chrestien und Thomas her zugewachsen waren. Aus dieser Tatsache aber schöpfte der Nibelungendichter die Kraft, nun seinerseits das Menschliche der überkommenen Heldenfabel selbst zum Mittelpunkt der Dichtung zu machen und zum Abglanz des Göttlichen zu erheben, in einer Synthese, deren Unmittelbarkeit hinausgeht über das, was der Westen bis dahin geschaffen hatte. Die Wirkung des *Nibelungenliedes* auf die epische (und lyrische) Dichtung seiner Zeit war denn auch sehr bedeutend: das Spätwerk Wolframs von Eschenbach, *Willehalm* und *Titurel*, die *Elegie* Walthers von der Vogelweide, *Klage* und *Kudrun* stehen in seinem Zeichen und sind Zeugen schöpferischer Auseinandersetzung mit Geist und Kunst des Nibelungendichters. Jedenfalls darf, wenn von „Nibelungenlied und höfischem Roman" die Rede ist, der Nibelungendichter nicht nur in der Rolle des Empfangenden, er muß auch als Gebender gesehen werden: wenn nicht als einer der ganz großen Vollender, so doch als einer der entscheidenden Anreger und Vermittler.

So ist es denn an der Zeit, das *Nibelungenlied* aus der isolierten Stellung, die es in der Geschichte der deutschen Dichtung im Hochmittelalter bisher einnahm, herauszulösen: es nicht mehr nur zu verstehen im Hinblick auf die Sagengeschichte des germanisch-deutschen Altertums und Spielmannszeitalters, es auch nicht nur mehr äußerlich dem Umkreis höfisch-ritterlicher Dichtung zuzuordnen oder in Hinsicht auf sein Fortwirken in der jüngeren Heldenepik zu würdigen, sondern es hineinzustellen in den großen Strom der schöpferischen, bewegenden Kunstgedanken der hochmittelalterlichen Gegenwart. Die andere Seite unserer Frage — die Wirkungen des *Nibelungenliedes* auf die Dichtung seiner Zeit — war hier nur anzudeuten, sie verlangt, ebenso wie das Problem der Wiederaufnahme und Weiterbildung der Nibelungensage im 19. und 20. Jahrhundert, eine eigene Darstellung. Diese wird, mit dem Höfisch-Gemeinsamen, auch die Eigenständigkeit des *Nibelungenliedes* als einer heldenepischen Schöpfung des bairisch-österreichischen Südostens in neuem Lichte erkennen lassen.

Friedrich Hebbels opus metaphysicum „Genoveva".

Von

Kurt May (Göttingen).

Den Wandel des Hebbelbildes in den letzten fünfzig Jahren studieren hat mehr als einen guten Sinn. Man empfängt darin einen kleinen Auszug aus der Geschichte unserer Wissenschaft von deutscher Dichtung in diesem Zeitraum. Gerade aus der Distanz wird die ältere Forschung für das neue Werkverständnis fruchtbar. Wer überhaupt an Hebbel teilnimmt, für den ist jener Gestaltwandel des Hebbelbildes ein erregendes Geschehen. Die ganze Fülle der Möglichkeiten für ein Hebbelverständnis wird dabei aufgerührt bis in ihre Tiefen und Untiefen, und Zug um Zug wird man mit dem Blick auf den Text zur Entscheidung gezwungen. Schließlich führen uns diese Erkenntnisse auf die sehr notwendige Besinnung über die Möglichkeiten und Grenzen der Objektivität in der Erfassung des Dichtwerks, über die „Auswirkung der künstlerischen Gestalten im lebenden Geist und seine Rückwirkung auf sie, den Gehaltwandel des Kunstwerks im Wandel der Schau" (Nicolai Hartmann, Problem des geistigen Seins, S. 491f.). Dieses mächtige Phänomen berechtigt und verpflichtet, statt es in Frage zu stellen, im Gegenteil jedes neue, gegenwärtige und künftige Bemühen unseres deutenden und wertenden Verstehens. Der inneren Unendlichkeit des echten Kunstwerks entspricht die Unendlichkeit seiner Auslegung.

I. Hebbels *Genoveva* in der Geschichte der Forschung.

Nach der umwälzenden Ausdeutung des Hebbelschen Gesamtwerkes durch Klaus Ziegler (Mensch und Welt im Drama Friedrich Hebbels, 1938) baut sich das neue Hebbelbild zusammen und entfaltet sich in drei verschiedenen Zusammenhängen: innerhalb einer neuen Geschichte der deutschen Tragödie seit Lessing (Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Bd. 2, 1948), in dem erstmaligen Versuch, Hebbels Persönlichkeit und Schöpfungen einzugliedern in den Verlauf der deutschen und europäischen Geistesgeschichte (Klaus Ziegler, Friedrich Hebbel und die Krise des deutschen Geistes, Hebbel-Jahrbuch 1949/50) und in einer Serie von neuen Interpretationen der Hauptwerke (Kurt May, Hebbels „Nibelungen" im Wandel des neueren Hebbelbildes, Dichtung und Volkstum, 1941; ders., „Maria Magdalena" im Zusammenhang der jüngsten

Hebbelforschung, ebd. 1943; ders., Hebbels „Herodes und Mariamne", Hebbel-Jahrbuch 1949/50). Ergänzend ist heute eine neue Aussage über Hebbels *Genoveva* spruchreif geworden.

Auch das zweite Jugenddrama Hebbels hat in den letzten Jahrzehnten in der Auffassung sein Gesicht verändert und an Gewicht gewonnen, ohne seine anziehend-abstoßende Zwitterhaftigkeit und undurchgeformte Mehrschichtigkeit für den unbefangenen Empfänger ganz verloren zu haben, jenen zwiespältigen Eindruck von Bedeutsamkeit und Unvollkommenheit zugleich, den Hebbel selbst bald nach der Vollendung aus frühem Abstand zu seinem Werk gehabt und bis in seine spätesten Jahre festgehalten hat, da er sein Jugendwerk auf die Bühne zurückkehren sah.

Hebbel hat billigerweise als Interpret und unerbittlicher Kritiker seines eigenen Werkes das erste Wort. Es soll auch nur der Anschein des Besser-wissen-wollens durch den heutigen Interpreten vermieden werden, da doch der Autor selbst im Ringen um die Vollendung sich seiner Unvollkommenheit voll bewußt geworden ist. — Hebbel hat ganz früh in den Anfängen des Schaffens an diesem Werk daran gezweifelt, ob es überhaupt für die Bühne geeignet sei. In der Konzeption des Ganzen hat er den spezifisch dramatischen Gehalt, den er aus dem legendären Volksbuchstoff frei gemacht hat, zunächst nur im Charakter des Golo gefunden (Tgb. I, 1475) und den tragischen Vorgang im Schicksal eines Menschen offenbar gemacht, der wie Golo dazu verdammt gewesen ist, *aus menschlichen Beweggründen teuflisch zu handeln.* (*Des Himmels reinster Blick entzündet die Hölle.*) Genoveva selbst als der *durchaus christliche Charakter* und zugleich Inbegriff der himmlischen Schönheit in der Welt leidet nur äußerlich, der Verführer stürzt in das unabwendbare Verderben. Schon im Jahre 1841 nach dem Abschluß des Werkes am 1. 3. 1841 hat Hebbel es als noch unfertig empfunden, und damals ist das bedeutendste Wort der Kritik aus seinem Munde gefallen, mit dem er auf eine ungelöste Spannung, eine Zwiespältigkeit hingewiesen und vielen seiner künftigen Kritiker das Wort aus dem Munde genommen hat (Tgb. II, 2337: *Die Idee ist die christliche der Sühnung und Genugtuung durch Heilige.* Aber *das Drama hat den Fehler seiner Idee* und *Das Menschliche hat sich in die Charaktere hinein gerettet*). Damit hat der Dichter gestanden, daß er das mittelalterliche Heiligenleben und die Geschichtslegende von Genoveva mit dem tragischen Charakterdrama des Golo nicht zu voller Einheit und Ganzheit hat zusammenstimmen können. Er habe sich *zu tief ins Individuelle versenkt* (Tgb. I, 2464) und darüber *den Schicksalsfaden . . . zu sehr mit Gemütsdarstellunge*

umsponnen (ebd.), so daß er nicht durchgehend erkennbar geworden ist. Hebbel gesteht (Tgb. II, 2472), zwei Aufgaben auf einmal in Angriff genommen zu haben und darüber beide verfehlt. Im Jahr 1842 hat er schon so weit Abstand von dem Werk, daß er es mit der *Judith* zusammen nur noch als Kraft- und Talentprobe, nicht als *Werk* gelten lassen will und sich zurückzieht auf das Verständnis seiner inneren Notwendigkeit aus den *sehr trüben und bittern Gemütsstimmungen* heraus, die es zur Welt gebracht haben als *ein aufgebrochenes Geschwür* eher denn als *objektives Werk. Es ist erlaubt, hin und her zu taumeln, wenn die Erde bebt und der Himmel Grimassen zieht* (Tgb. II, 2619). Weil das Werk aus der Daseinsnot des jungen Dichters, aus verzweifeltem Ringen um den Lebenssinn mit zwingender Gewalt hervorgebrochen ist, nur so weit behält ihm dieses Jugendwerk einen letzten unanfechtbaren Wert. Im Jahr 1858 hat sich der äußere und innere Abstand des Dichters so weit vergrößert, daß er die Vorzüge und Schwächen der *Genoveva* mit nüchternster Selbstkritik und überlegener Besonnenheit abzuwägen vermag (Br. VI, S. 142 an Franz Dingelstedt). Hebbel gesteht sich selbst, daß er sich mit seiner *Genoveva* an eine Riesenaufgabe gewagt habe, für welche die höchste Reife des Geistes erforderlich gewesen wäre, und das zu einer Zeit, da er *noch zu viel mit dem lieben Herzen zu tun* hatte, im jugendlichen Überschwang einer Periode, in welcher *das Pulver bloß deswegen verschossen wird, weil es vorhanden ist.* Hebbel wirft damit wiederum auf das Goloschicksal den stärksten Akzent, keineswegs auf den Zusammenhang des dramatischen Geschehens mit der christlichen Idee, von dem nur andeutend und zurückhaltend ausgesagt wird, daß in dieser poetischen Welt *Himmel und Hölle . . . doch auch* (!) *durch innere Bezüge nach den Grundbedingungen des Christentums miteinander verknüpft sind.* Im ganzen aber geht es *so labyrinthisch darin her, daß ich selbst mich verirre, wenn ich keine Brille aufsetze.*

In sämtlichen Aussagen Hebbels über dieses sein Werk hat der Dichter nirgends die gedanklichen Verbindungen zu seiner damals im Entstehen begriffenen Theorie des Tragischen und des geschichtsphilosophischen Dramas hin gezogen. So hat sich wider Erwarten Hebbel als Interpret seines zweiten Jugenddramas niemals auf eine Problemeinheit, die hier überzeugend gestaltet wäre, festgelegt. Und er hat damit der künftigen Kritik freien Spielraum gelassen.

Der junge Freund Emil Kuh hat 1877 das erste Buch über Hebbels Leben und Werke herausgebracht, ein Buch mehr des verehrungsvollen Gedenkens als der literargeschichtlichen Forschung. Er hat sich mit seinen

Aussagen über die *Genovera* vollkommen eingeschmiegt in das Selbstverständnis und -urteil seines Meisters. Darum hat auch er alle seine deutenden Energien gesammelt auf das Verständnis dieses Werkes aus seinen inneren und äußeren Ursprüngen heraus. Er läßt uns die *Genovera* herauswachsen als ein ergreifendes Dokument von Schuld und Leidenschaft des jungen Dichters. In seiner zweiten Hamburger Zeit war der „gequälte Quäler" Hebbel im Bann Elise Lensings, ihres Herzensadels, ihrer Opferbereitschaft gefangen und doch zu gleicher Zeit entzündet von der Schönheit Emma Schröders. Er hat „zwischen diesen chaotischen Stürmen von Blut und Leidenschaft, die durcheinanderstürzen, umherirren" müssen. Emil Kuh hat die eindringlichsten und feinfühligsten Worte gefunden für solches „leidenschaftliche Sichverlieren und sittliche Sichwiederfinden in einem Atem". In *Genovera* hat sich Hebbel vor sein eigenes inneres Gericht gestellt. Hier hat er die durch jene Begierden erzeugte Verwirrung und Verdunkelung seines Gewissens gedichtet. Was die *christliche Idee* des Ganzen angeht, hält sich Emil Kuh als Ausleger auffallend zurück und hütet sich, diesen umfassenden Zusammenhang mit größerer Deutlichkeit auszuspinnen. Zwar wird in *Genovera* das dramatische Leben ebenso wie in der *Judith* aus einem weltgeschichtlichen Symbol hervorgeleitet, aber dann heißt es wieder doch nur: Das Drama *Genovera* „sollte (!) den christlichen Gegensatz zwischen Himmel und Hölle in der zur irdischen Liebe zeitweilig niedergestiegenen Heiligen und in dem zum teuflischen Bösen hinanwachsenden Menschentume Golos anschaulich machen" (S. 375). Es bleibt eine Spannung zwischen der bis in die zarten Muskeln und Adern durchgebildeten Psychologie der Personen und der Idee einer leitenden Vorsehung ungelöst.

Auch hier fehlt also noch der Versuch, dieses Jugenddrama Hebbels aus dem Gedankenzusammenhang seiner Theorie des tragischen Geschichtsdramas heraus zu verstehen. Denn dann müßte ja alles Licht fallen auf die Mission der Heiligen und des großen Sünders in der Geschichte des Weltgeistes.

Die hochverdienstliche kritische Ausgabe von Richard Maria Werner (W. I. 1904) vermittelt in ihren Einleitungen zu den Werken für einen weiten Kreis eine Fülle unentbehrlicher Kenntnisse und bezeugt hierin die Vorzüge wie die Grenzen ihrer positivistischen Wissenschaftshaltung. Für eine solche ist der Vorrang der genetischen Fragestellung bezeichnend, die Tendenz zur Auflösung in alle erdenklichen Ursprünge, Vorgänger, Vorbilder und Quellen. Die Werkauslegungen aber sind

charakterisiert durch die Tendenz, alle im Werk vorgefundenen Aussagen, seine inhaltlichen wie seine gehaltlichen Elemente in einer einzigen gemeinsamen Dimension miteinander vereinigt aufzufassen und darzustellen, statt diese auf das feinste zu differenzieren und zu schichten nach ihrer verschiedengradigen Nähe zum Erlebniszentrum des Werks. Denn es kommt viel mehr nicht auf das an, was im Werk gesagt wird, als auf das relative Gewicht, das hier den verschiedenen Aussagen zufällt. Der Respekt vor den bloßen Gegebenheiten als solchen ist bei Werner übergroß. Das gilt im besonderen für weltanschauliche Aussagen des Autors innerhalb wie auch außerhalb seines Textes. Die Kunst allseitiger Verknüpfung entfaltet sich bis zum Überwuchern der Beziehungsfülle, aber das Wertverständnis und Gewichtsgefühl, das Organ für die funktionalen Zusammenhänge wird sehr bedenklich schwach. Das alles erscheint wie an einem Bespiel für unzählige andere in der Auslegung des zweiten Hebbelschen Dramas. Auch Werner entfaltet das Werk zunächst aus seinen individuellen psychologischen Bedingungen. Wie daraufhin der Sinngehalt des Werkes ausgebreitet wird, bemerkt man mit Staunen, daß entscheidende Elemente der damals in Hebbel sich entwickelnden Theorie des tragischen Geschichtsdramas zusammen- und in-eins-gedeutet erscheinen mit dem, was der Text selber herzugeben vermag; und zwar gleichgültig, ob hier ein solches Element überhaupt zu lebendiger dichterischer Wirksamkeit gelangt ist. Über das tragische Drama zwischen Golo und Genoveva hinaus und hinauf erbaut sich für diesen Interpreten ein weitgespannter Weltzusammenhang als Weltgeschichtszusammenhang, dessen wesentlichste Faktoren doch nur mehr oder minder deutlich in Hebbelschen Reflexionen beredet werden. Auch die Elemente, deren unausgeglichene Spannung innerhalb der Gestalt vom Dichter selber und seinem ersten nachfühlenden Interpreten offen zugestanden worden ist, erscheinen jetzt in einem Anschein von harmonischer Vereinigung, so daß das Gehaltsproblem des Dramas sich darbietet wie eine einzige glatt aufgehende Rechnung. Mit entwaffnender Schlichtheit wird hier der Sinn des Gesamtgeschehens ausgesprochen, im Gegensatz von Heidentum und Christentum sei in der *Genoveva* wie vorher in der *Judith* der Dualismus dramatische Wirklichkeit geworden, der durch die ganze Welt geht. Hinter dem irdischen Dualismus herrscht ein erhabenes, wenn auch verborgenes Gesetz der sich aufspaltenden Gottheit. Im zweiten Drama Hebbels „scheitert das Böse an der Macht des Guten“. Beide entfließen der gemeinsamen Quelle des Göttlichen. In Golo offenbart sich das Göttliche durch die fromme Frau, und alle ihre

Leiden sind nur eine einzige von Gott zugelassene Prüfung. Golo als sein eigener Richter stellt das Maß wieder her, das er zerstörte, und die Silhouette Gottes erscheint so durch das ganze Geschehen und am stärksten, klarsten und reinsten in seinem Ausgang, in der Verklärung der Frommen zur heiligen Märtyrerin und im Selbstgericht des Sünders. Durch die Leiden der Märtyrerin wird die verderbte Menschheit entsühnt. Am äußersten Ende offenbart sich nicht eine absolute Dissonanz, sondern die absolute, durch die Dissonanz hindurch hergestellte Harmonie von Gott und Welt in der Weltgeistgeschichte.

In dem so gedeuteten Zusammenhang wird damit ganz im Gegensatz zu Hebbels eigener unerbittlicher Kritik ein Höchstmaß von Harmonie, Einheit und Ganzheit für die poetische Welt dieses Dramas behauptet. Der Interpret aber ist sich dessen nicht bewußt, daß er den großen *Schicksalsfaden*, den doch der Dichter selbst in seinem eigenen Werk vermißte, vorwiegend herausgesponnen hat aus dem gedanklichen Zusammenhang, den sein Verfasser in dem späteren Vorwort zu *Maria Magdalena* ausbreiten sollte und der sich in den Jahren vorher in den Reflexionen des Tagebuchs entwickelt hat.

Wenige Jahre nach der historisch kritischen Ausgabe von Werner ist die erste und letzte Monographie zu unserem Drama erschienen, „Friedrich Hebbels Genoveva" von Richard Meszlény, 1910. Wohl zeigt sich hier, daß die geistesgeschichtliche Periode unserer Literaturwissenschaft nahe bevorsteht, die sich damals in ihren Vorläufern vorangekündigt hat, und das bezeugt sich in dem stärkeren Heranziehen der philosophiegeschichtlichen Bestände aus Schellings und Hegels absoluter Philosophie. Doch hat dies nur zusätzliche Erkenntnisse von angeblichen Wirkungszusammenhängen zwischen Hegel, Schelling und Hebbel abgeworfen, noch nicht etwa ein tieferes Eindringen in das Verhältnis von Erlebnis, Dichtung und Weltdeutung innerhalb der Einheit des Werkes. Noch ist hier die Problemeinheit und Ganzheit der Hebbelschen *Genoveva* unerschüttert. Christliche Weltanschauung mit einem starken Einschuß von Mystik und idealistischer Philosophie breitet sich diesem Interpreten im Weltbild des Hebbelschen Dramas lückenlos und bruchlos aus. In seiner *Genoveva* ist die Sehnsucht, „Gut und Böse in eine Einheit zu bringen", erfüllt. Golos Kampf gegen Gott führt zum Triumph des christlichen Glaubens. „Genoveva — ein christliches Drama" (S. 105), und dies in einem nach dem Vorbild der Hegelschen Philosophie der Geschichte stärker als bisher schematisierten Sinne. Es „stellt sich der allgemeine Inhalt der Genoveva als ein

schrittweises, durch die Nebengestalten in allen Abstufungen illustriertes Aufsteigen vom vollständigen Zwang (Katharina) zur absoluten Freiheit (Genoveva) dar“ (S. 110). Gebundenheit im Absoluten ist mit Freiheit gleichbedeutend, da sie die Freiheit von allem irdisch Zufälligen bedeutet. Nicht einmal mehr die von Hebbels Reflexionen in Begriffen entfaltete Weltansicht, sondern die hinter dieser vermutete philosophische Quelle wird in den gehaltlichen Zusammenhang des Dramas so gewalttätig hineininterpretiert, daß sogar die zentrale Bedeutsamkeit der Gologestalt und des Gologeschehens unterdrückt wird, d. h. die allerelementarste Gegebenheit jeder künstlerischen Wirkung des Werkes.

Für die geistesgeschichtliche Hebbelforschung als eine ideengeschichtliche hat Oskar Walzel 1909 in seiner Schrift „Hebbelprobleme“ den Grund gelegt und fast gleichzeitig in seinem Bändchen „Friedrich Hebbel und seine Dramen“ auch eine *Genoveva*-Analyse vorgebracht. Aber die neue geistesgeschichtliche Methodik erscheint hier bereits im Stadium des fortschreitenden Übergangs von einer ideengeschichtlichen zur gestaltkundlichen Fragestellung. Der Geisteshistoriker Walzel ist schon sehr früh unterwegs zu seiner künftigen Gehalt-Gestalterforschung, die einer Dichtung als Wortkunstwerk angemessen ist. Seine kleine Hebbelmonographie würdigt die gedanklich formulierte Welt- und Kunstanschauung des Dichters noch übermäßig stark. Aber die zahlreichen Differenzen mit der Hegelschen Philosophie der Geschichte werden ebenso deutlich sichtbar gemacht wie erkannt, daß die eigene Theorie Hebbels selbst in seinen frühesten Dramen nur sehr lückenhaft und fragmentarisch dichterisch verwirklicht worden ist. Das bedeutet zugleich: die Einheit und Ganzheit dessen, was in dem in sich bündigen Werk dichterisch wirklich geworden ist und von ihm her den Empfänger unmittelbar ergreift. wird diesem Interpreten wieder wichtiger. Die Auflösung in gedankliche Beziehungen geht bei ihm wieder zurück. Damit lockert sich zwangsläufig die von der vorausgegangenen Hebbelforschung behauptete Problemeinheit; dafür tritt mit der geringeren Vollkommenheit des Werkes als eines dichterischen Ganzen seine stärkere innere Notwendigkeit wieder zu Tage. Das bloß Gedachte und Gemeinte wird als solches im Abstand zum poetisch Realisierten mit größerer Sicherheit wieder unterscheidbar. Oskar Walzel entgliedert demnach das Werk wieder in seine beiden Zusammenhänge, den legendär-weltgeschichtlichen und den psychologischen. Von dem ersteren spricht er jedoch sehr auffälligerweise als von einer „Absicht“ des Dichters, einen Weltzusammenhang aufzuzeigen (S. 91). Oskar Walzel gesteht, daß an-

gesichts der *Genoveva* unser Gefühl sich weit mehr dagegen wehrt als bei der *Judith*, „die Notwendigkeit solcher Verknüpfung des Bühnenvorgangs mit einem Wendepunkt der Weltgeschichte anzuerkennen". Er bemerkt, das zweite Drama sei „der geschichtsphilosophisch gedachten dramaturgischen Theorie des Dichters . . . viel schwerer einzufügen als ‚Judith'". Hebbels Selbstkritik kommt dabei wieder zu ihrem Recht. Der Forscher hat erkannt, daß die fromme Legende kein tragfähiges Fundament für ein Weltgeschichtsdrama herzugeben vermag. Golo rückt wieder als tragische Hauptperson in die Mitte der poetischen Welt des Werkes an die Stelle der Heiligen. „Wie Störung eines feinfühlig belauschten Seelenvorgangs (im Übergang Golos vom Guten zum Bösen) erscheint, was Hebbel dem Stück im Sinne seiner tragischen Theorie zum Unterbau gegeben hat." Der versöhnliche Schluß des Epilogs erscheint wieder als das, was er nach dem Zeugnis des Dichters selber war, ein Kompromiß mit dem Publikum.

In dieser Charakteristik bereitet sich vor, was nach 1930 Klaus Ziegler mit vorstoßender Radikalität für Hebbels Gesamtwerk und seine *Genoveva* geleistet hat. Er hat die absolute Tragik der individuellen menschlichen Existenz als ihren Kerngehalt erschlossen. — Nach 1900 ist die idealistische Bewegung zu ihrer vermutlich letzten Nachblüte erwachsen, die innere Zuwendung zum Hegelianismus hat sich auch im Interesse an den Philosophemen Hebbels verstärkt. Nach 1920 aber ist die Rezeption Kierkegaards, des großen Gegners der Romantik und Hegels, eingetreten. die deutsche Existenztheologie und -philosophie ist erwachsen aus dem Geist der Krisensituation nach der Katastrophe des ersten Weltkriegs in Deutschland. Jetzt also verschwindet auch in der Hebbeldeutung die spätromantisch-idealistisch harmonisierende gedankliche Systematik. Was nur gedacht war von Hebbel in der Ausführung seines Werks und von ihm selbst im Abstand zu seiner Dichtung anderswo und hier wie dort ausgedacht wurde im Zusammenhang mit den Philosophien seiner Zeit, all das tritt vor der unmittelbar gelebten und ins Werk gebildeten Wirklichkeit in den Hintergrund, fällt zurück in die Rolle von für das konkrete Dichtwerk mehr oder minder unverbindlichen Anmerkungen. Der äußerste Gegensatz zum *Genoveva*-Verständnis um 1900, z. B. bei Richard Maria Werner, ist bei Klaus Ziegler erreicht. Ansichten und Absichten des Dichters sinken tief im Kurs, ja bis auf den Nullpunkt herab. Dafür wird Hebbel neu verstanden im Einklang mit dem existentiellen Lebensverständnis der Philosophie von Karl Jaspers um 1930. Jetzt erscheint die *Genoveva* ausschließlich als Tragödie Golos und diese nicht als Gestaltung eines psycho-

logischen, sondern eines metaphysischen Problems, nämlich der unlösbaren Antinomie von Wesen oder Wert und Wirklichkeit in der Welt. Das leidenschaftlich flammende Verlangen des Mannes Golo und sein Zerscheitern, das Schicksal seiner Liebe deutet uns einen tragischen Daseinsaspekt, in dem es unmöglich wird, „die metaphysische Anschauung vom Göttlichen als der allgemeinen und abstrakten Qualität des Wesenhaften, der Allheit, Einheit, Unbedingtheit, Ewigkeit innerhalb der Immanenz des Seins zu realisieren" (S. 55). Endliches und Unendliches in eins zu fassen, kann dem Menschen als solchen nicht gelingen. Liebe als gottgewiesener Weg zur Erlösung aus der Einsamkeit des Menschen wird zum Quell seiner tragischen Vernichtung. Wirklichkeit kann sich nicht und niemals verwesentlichen, so wenig wie das Wesen in Genoveva Wirklichkeit gewinnen und behaupten kann innerhalb der menschlichen Welt. Daraus aber erhellt sich an dem Drama zwischen Golo und Genoveva die „absolute Nichtigkeit des durch die Trennung ganz und für immer dem Verhängnis der Endlichkeit und Bedingtheit, der Vereinzelung und des Widerstreites preisgegebenen, in Nacht und Graus zurückgestoßenen Weltganzen"; ebenso wie die absolute Nichtigkeit des einzelnen Menschen in der „Trennung von Innerem und Äußerem, von Sinn und Sein". Das tragische Drama Golos ist also ein einziges metaphysisches Experiment in seinem Scheitern. Der Nihilismus wird zum Korrelat der absoluten Verzweiflung (Jaspers). Aber in der Einsicht in die wahre Struktur des Daseins, in seine vollkommene Sinn- und Wertlosigkeit liegt doch auch wieder der Grund zur Überwindung eines solchen nihilistischen Aspektes, und Golo ist ein solcher, der in dieser letzten Einsicht eine letzte Einheit seines Lebens zu finden vermag. In diesem Sinne wandelt sich die absolute Negation zu einer letzten Position. Das Dilemma von Sein und Sollen wird aufgehoben mit der Einsicht in das Nichts. Das bezeugt die innere Verfassung Golos im Ausgang des Geschehens mit seinem Zustande von absoluter Ruhe, von absolutem Frieden. Damit ist Golo reif und frei geworden zur realen äußeren Aufhebung der Wirklichkeit, um ihre innere Nichtigkeit endgültig damit zu besiegeln. Der Tod wird zur Erlösung vom Fluch des Daseins, und die absolute Stille des fühl- und wandellosen Nicht-seins ist das Ende.

Nur wie in einem kleinen Anhang gibt es hier noch den Hinweis auch auf die legendär-weltgeschichtliche Gehaltsschicht, in der der persönliche Schöpfergott des Christentums waltet; diese jedoch ist völlig „heterogen" zu jener geistig allein bedeutsamen und dichterisch voll verwirklichten metaphysischen Gehaltsschicht. Daß man jene erste Schicht nicht ganz

und gar hinwegdeuten könne, wird mit sichtlichem Bedauern und Unbehagen vom Interpreten empfunden. Es taucht also immerhin dann und wann das christliche Gottesbild auf am Rande des Geschehens, der Gott, dessen Gebote als Forderungen aus der göttlichen Transzendenz hineinragen in die irdische Welt der Menschen, die damit unter die religiös ethische Kategorie des Gesetzes gestellt sind. Es wird jedoch die gesamte Darstellung der Leidenschaft Golos in allen ihren Stadien (S. 49—52) durch diese nachträglich zugestandene Verflechtung in keiner Weise als der eigentliche Kerngehalt des Dramas relativiert und auch nicht die entscheidende Auslegung des Ausgangs, mit welcher (nach Ziegler) jegliche Positivität und Objektivität aufgehoben erscheint, die über die Einsicht in das Nichts hinausgeht. Im Sinn dieses Verfassers wird schließlich die neuartig kühne und geschlossene Auslegung des Hebbelschen Gesamtwerkes wie der *Genoveva* im besonderen zurückgeführt auf die verzweifelte Lage eines Menschen Hebbel in einer Zeit, deren Wille zum Göttlichen, zum Sinn überhaupt auf eine fast bis an ihre letzte Grenze schon entgötterte und sinnentleerte Welt zu treffen verurteilt ist. Das aber ist ein Daseinsaspekt des mittleren 19. Jahrhunderts, in dem sich der gegenwärtige des Verfassers und seiner Zeit (nach 1930) spiegelt.

Für die bis heute letzte Interpretation von Hebbels *Genoveva* in dem Werk von Benno von Wiese („Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel", Bd. 2, S. 388) hat sich die geistige Situation der Epoche schon wieder verändert. Nach der deutschen Katastrophe des zweiten Weltkriegs hat sich die kritische Auseinandersetzung mit der Existenzphilosophie einesteils verstärkt, andererseits hat auch diese, die im vorangegangenen Zeitalter unterdrückt war oder sich aufgegeben hatte, im Rückstoß zugenommen an Intensität und vor allem sich ausgedehnt in der Wirkung, zusammen mit der Tendenz zum Rückanschluß an den christlichen Glauben. Die neue Hebbeldeutung Wieses erfüllt ein neues Bedürfnis nach weltanschaulicher Positivität und Objektivität im weltanschaulich religiösen Sinne, ohne den schweren Ernst eines für Hebbel wie noch für unsere Zeit unabwendbaren Krisenbewußtseins zu verleugnen. Darum wird für das Golodrama als Kerngeschehen der *Genoveva* die Tragik der individuellen Existenz in ihrer Vereinsamung — im genauen Anschluß an die Auslegung von Ziegler — von dem letzten Interpreten zugestanden und mitgeführt, jedoch bei solchem Verständnis des Werkes nicht haltgemacht, sondern eine stärkere Überwindung des Nihilismus (mit etwas mehr als durch die bloße Einsicht in das Nichts) an dem Hebbelschen Werke dargetan. Übe

dem Untergang Golos geht dem neuen Interpreten die Gewißheit des Göttlichen auf. Eben dadurch, daß der Gottestrotz des leidenschaftlichen Menschen ad absurdum geführt wird, die urböse Individualität im Ausgang zerrieben, ihre Widerstandskraft gebrochen, bleibt am Ende nur noch „das erschreckende Antlitz des Widersachers Gott übrig“. Die Selbstvernichtung Golos soll keine Sühne für eine sittliche Schuld bedeuten. Es handelt sich vielmehr um ein letztes Versagen der Widerstandskräfte, ein letztes Unvermögen, den Zwiespalt von Ich und Weltwillen, die absolute Einsamkeit des Ich unter dem Druck seiner absoluten Nichtigkeit länger zu ertragen. Jedoch nicht in der subjektiven Erfahrung Golos (nach Benno von Wiese), vielmehr im objektiven Seinszusammenhang wird die „Übermacht eines rätselhaft waltenden, überpersönlichen, für das Ich noch immer unbegreiflichen Gottes offenbart“ (II, S. 395). In diesem Sinne bricht im Ausgang das Gericht Gottes über das von Grund aus böse Einzelwesen herein. Jedoch soll damit von Erlösung des Einzelwesens mit seinem Zeitalter im christlichen Sinne nicht gesprochen werden. Der *Genoveva*-Dichter ist einer, der — wie seine Golofigur — das Sündenbewußtsein und Erlösungsbedürfen, d. h. Reue, Demut und antwortende Gnade im spezifisch christlichen Sinne nicht anerkennt. — Freilich kann Hebbel trotzdem nicht darauf verzichten, eine kompromißhafte, traditionelle Scheinlösung im Sinn des christlichen Erlösungsgedankens zu bringen. Hebbel „sucht sich hier die Legende von der Genugtuung durch Opfer . . . anzueignen“; aber es ist ihm unmöglich, „die Tragödie des Nihilismus mit dem christlichen Erlösungsgedanken auszusöhnen“. Mit dem christlichen Glauben ist er hier im wesentlichen nur verbunden in der Ansicht von der natürlichen Bösheit des Willens zum Leben (Erbsünde).

Dieser Daseinsaspekt von der in sich selbst wert- und sinnlosen Wirklichkeit des Menschen wird jedoch überwölbt vom göttlichen Sein als vom Ganz-Anderen. Die Wiedervereinigung des Einzelwesens mit dem Weltwillen geschieht nur im Sinn eines „erzwungenen und unbegriffenen Opfers“, das also weder mit Bewußtsein noch mit Willen dargebracht wird. Der Lebensaspekt vom Menschen aus ist nicht derselbe wie der sub specie aeterni, aber beide gehen zu einer höheren Einheit und Ganzheit zusammen. Die menschlich irdische Existenz wird dem Nichts überantwortet. Aber sie wird eben dadurch zum Zeugen der göttlichen Allmacht.

Die Gottheit selbst erscheint auch ihrerseits als ein Werdendes, denn sie verwirklicht sich aus eigener tragischer Gespaltenheit heraus in die Individuen hinein und gebiert sich durch deren Untergang immer wieder aufs neue.

Dieser letzte Interpret geht also vom existenzphilosophischen Grundproblem aus und zu einer dieses übergreifenden religiösen Mystik zurück. Aber auch die geschichtsphilosophischen Konzeptionen in Hebbels Drama werden, wenn auch nicht für die *Genoveva* ausdrücklich, neu gewertet. In diesen werden die Welt- und Zeitwenden durchsichtig gemacht für die großen Krisen Gottes in der Welt und das Walten des tragischen Grundgesetzes.[1]

Damit ist der Zusammenhang der Hebbelschen Theorien und Ideen über das tragische Drama mit seiner dichterischen Praxis wiederhergestellt. Es scheint sich eine vieljährige Entwicklung des *Genoveva*-Verstehens ringförmig geschlossen zu haben in einer Art von Rückkehr zu den Anfängen, aber auf höherer Stufe.

Die letzte Interpretation ist verlockend, weil sie dem Hebbelschen Weltbild die verlorene größere Fülle und umfassendere Weite zurückzugewinnen scheint, und mit diesen durch ihre Sinngehalte eine aufbauende Funktion in der gegenwärtigen Zeitkrise. Andererseits sind wir gegen die frühere ausgleichend harmonisierende Hebbelauslegung im Sinn einer kompromißhaften Sowohl-als-auch-Vermittlung mißtrauisch geworden.

Die neue Synthese verdichtet sich uns schließlich in der Aussage, daß in Hebbels *Genoveva* eine Tragödie des Nihilismus vorliege, in ihrem Ausgang jedoch der „verborgene Gott" begegne, der sich im Mysterium des Widerspruches gerade in und durch die Erfahrung des Nichts oder der Nichtigkeit des Wirklichen enthüllt und damit den Nihilismus in seinen Voraussetzungen aufhebt. Das Vorhandensein dieses letzten Objektiven hat Benno von Wiese für die *Genoveva* freilich nur einfach behauptet. Diese Wirklichkeit zu erweisen, bleibt einer neuen Prüfung überlassen. Worin sollte sich nicht ein Etwas von einem Nichts unterscheiden, wenn nicht durch seine Wirklichkeit und Wirksamkeit? D. h. dadurch, daß es vorgefunden werden kann, daß es nicht hinzugebracht zu werden braucht, sondern uns anspricht von der Einheit und Ganzheit des Textes her. Auslegungen von Dichtungen sind immer dadurch gefährdet, daß Lücken in der Gestaltung des dichterischen Weltbildes förmlich einladen zu ihrer selbständigen Ausfüllung durch Empfänger und Vermittler. Hiergegen im

[1] Die allgemeine Charakteristik des Tragischen, welche Benno von Wiese den Einzelauslegungen voranschickt, stimmt jedoch nicht völlig mit seiner *Genoveva*-Interpretation zusammen. Denn in jener als dem für das Gesamtwerk gültigen, allgemeinverbindlichen Rahmen soll gelten, daß dem tragischen Helden in der äußersten Existenznot ein „Innewerden Gottes" zuteil wird, das Aufgehen der Fülle des Göttlichen; ja sogar (S. 359) soll der tragische Held die Überwindung durch Gott als eigene frei gewollte Entscheidung erfahren.

Widerstand aber richtet sich in einem einzigen unendlichen Prozeß der Gegenwirkung das Forschen und Streben nach der „objektiven“ Erfassung des Werks, auf daß sich uns dessen eigenster Sinn und Kern erschließe.

II. Hebbels *Genoveva* in neuer Sicht.

Bei erneutem Einsatz ist es auf keinen Fall möglich, aus dem Text heraus deutend den heilsgeschichtlichen Zusammenhang wiederherzustellen. Auch der willigste Hörer oder Leser ist nicht mehr imstande, das Menschenbild Golos als einer modern problematischen Krisennatur zusammenzusehen und zu verstehen mit den schwachen Umrissen und den matten, verblichenen Farben eines poetisch romantisch-altdeutschen Mittelalters; eins mit dem anderen bruchlos so zu vereinen, daß sich ein übergreifender Geschichtszusammenhang mit dem tragischen Drama Golos verbindet in dem Sinn, daß Golos Frevel zugleich eine ganze frühmittelalterliche Epoche symbolisch mitvertreten, in welcher die noch schwache christliche Liebeskraft sich zu erschöpfen droht; daß also der Untergang des Bösen, des Gottesfeindes mit dem Opfer der frommen Dulderin zusammen den Anbruch eines Zeitalters erneuerter Glaubensmacht sinnbildlich anzukündigen vermöchte. Letztlich verraten die eingesetzten episodischen Figuren — der Jude, Ritter Tristan, der Geist des Drago — durch ihre eigene Herauslösbarkeit bei jedem neuen Lesen ihre Ausgedachtheit, durch ihre Überdeutlichkeit gerade die nicht zwingend gestaltete Mission. Solche Erfindungen bewirken jeweils immer das Gegenteil von dem, was sie bedeuten wollen und sollen.

Wenn sich auch ein Weltgeschichtsdrama uns nicht mehr zusammenbaut, so bleibt jedoch die Figur der frommen Frau, die sich zur Heiligen verklärt, als nicht wegzuleugnende Wirklichkeit im poetischen Raum der Dichtung stehen, aufgerichtet in ihrer eigenen unzerstörbaren Wesenhaftigkeit im Gegenüber zu Golo. Auch in der Auslegung eines Golodramas als des Kerngeschehens kann man nicht so tun, als gäbe es jene Genovevagestalt in der ihr eigenen Bedeutsamkeit für Golo überhaupt nicht und als sagte diese nichts aus für diese Welt. Das *Wesen* also gibt es in dieser verworrenen Welt. Es wandelt als himmlische Liebe über die Erde, verkörpert durch einen Menschen, auf dem der Abglanz des Göttlichen ruht. Sie leidet in christlicher Demut unter dem Ansturm der irdischen Leidenschaften, und alle Wogen frevelhaften Verlangens schlagen vor ihr zurück. Golo ist also nicht einen einzigen Atemzug absolut allein in dieser Welt, d. h. nie ohne den inneren Bezug zu diesem Wesen und Wert, auch wenn er von ihm

immer wieder abgleitet. In die Finsternis dieser Welt fällt also ein Licht. Die Wirklichkeit ist doch immer eine solche, welche in leibhafter Gestalt, in irdischer Erscheinung den werterfüllenden Menschen einmal zur Welt gebracht hat und für eine kurz bemessene Frist auf ihrem Rücken trägt. Allzu viele Leser und neuere Interpreten blenden sich instinktiv von vorn herein gegen diesen Lichtglanz ab, weil sie sich so völlig in die Gologestalt hinein verlieren, als gäbe es in diesem ganzen poetischen Weltraum überhaupt nichts anderes als dieses unselige Einzelwesen, als wäre dieses verlorene Einzelich zugleich die Welt.

Da Golo jedoch unleugbar im Zentrum des dramatischen Geschehens steht und verbleibt, gibt es keine dringendere Frage als die: steht er wirklich so unbedingt zu dieser Welt, daß er zum Wesen, zur Überwelt schlechterdings keinen Zugang finden kann? Hat man nicht vielleicht verlernt, sein Gesicht deutlich zu sehen, seine Sprache voll zu verstehen? Wenn man ihn neuerdings immer mehr nicht nur im Drama absolut genommen, sondern darüber hinaus auch noch ihn selbst nur noch eindimensional verstanden hat, dann hätte man die mächtigste dramatische Gegebenheit des Golodramas zu verspüren versäumt und verlernt, seitdem der „Nihilismus" des Golo seine suggestive Wirkung überwältigend auszuüben begann.

Wie sich Golo uns im ersten Akt darstellt, nachdem ihn der Blitzstrahl der Schönheit getroffen und entzündet hat in der Szene des Abschieds, überfällt ihn wie ein erstes jähes, aufzuckendes Erschrecken ein Gefühl für die Sündigkeit seines Verlangens und — wenige Atemzüge hernach überströmt ihn übermächtig das berauschende Gefühl, daß er in dieser seiner werdenden Liebe ein *heilig Recht* ergreife, in ihr den göttlichen Willen erfülle, mit ihr das beglückende Einverständnis mit *Gott und dem Weltgeheimnis* erreiche (v. 267f., v. 296f.). In einer ersten Woge überströmt ihn das neue Erleben mit brausender Gewalt. Und doch ist es bedeutsam, daß sich in den ersten Anfängen eine erste Aufspaltung der inneren Einheit des Mannes ankündigt. Aus dieser Grundspannung könnte sich das ganze Innendrama Golos in die Zukunft hinein entfalten. In Golo ist eine Leidenschaft im ersten Keimen, die sich aus einem zwiespältigen, doppelpoligen Erleben im Ursprung nährt. Golo erfährt seine werdende Liebe als Quell der Seligkeit und als Ursprung der Vernichtung schon ganz im Anfang, als Recht und als Unrecht zugleich, als gottgefällig und verdammt. Golo wird blitzartig offenbar, daß seine irdische Liebe zur heiligen Frau ihn in den äußersten Gegensatz zum Absoluten stürzen wird und gegensätzlich auch dies: daß sie ihm die Teilnahme am Ewigen aufschließen wird, daß sich in

der irdischen Liebe, in der letzten Verschmelzung von Ich und Du auf der Welt der metaphysische Sinn und höchste Wert des Lebens erschließen wird. Seine Leidenschaft erfährt er ja, kaum von ihr erfüllt, als Urquell des Sündentodes und des ewigen Lebens in einem, als Ursache und Urgrund zur Erfüllung des *Wesens*, andererseits aber auch zu seiner Vernichtung in der irdischen Wirklichkeit. Wenn sich Golo erheben wird im Kampf um den Gewinn der geliebten Frau, wird er zunehmend ankämpfen müssen gegen einen Zwiespalt im eigenen Inneren nicht minder wie gegen den äußeren Widerstand, mit dem sich die Geliebte ihm für immer versagen wird. — Zuerst rauscht der Strom des Verlangens nach irdischer Liebe ihm auf als die Quelle unendlicher, ewiger Seligkeit:

Golo: O Liebe, niemals hab' ich dich erkannt,
Doch jetzt erkenne ich dein heilig Recht!
Du bist's, die diese kalte spröde Welt
Durchflammen, schmelzen und verzehren soll! (v. 296f.)

Golo: O Lippen, süße Lippen! Wer euch küßt,
Der stiehlt sich hier die ewge Seligkeit,
Denn nie, o nie! verglüht ein solcher Kuß . . .
Ich muß, ich will sie küssen und mich dann,
Vor Wonne zitternd, von dem steilsten Hang
Hinunterstürzen in des Abgrunds Nacht. (v. 344f.)

Derselbe Golo aber spricht in diesem Augenblick, mit jähem Erschrecken zu sich selbst: (v. 360)

Wer spricht aus mir? Ich nicht! Schweig, böser Geist!

So überkreuzen sich zwei Stimmen hier in einer Brust, mit dem inneren Ja die eine, dem inneren Nein die andere, zum seligen Liebestod verlockt die eine, mit der ewigen Verdammnis droht die andere. Der liebende Mensch steht zwischen Welt und Überwelt. Aber in der Welt nur in dem Sinn, daß sich für Golo der höchste Wert des Daseins zu erfüllen verspricht in der Hingabe an die geliebte Frau auf der Welt und zugleich „die Liebe das Zeitliche, Besondere, Wirkliche auflöst ins Ewige, in das All, in Gott" (Ziegler), und so den unendlichen Wert verwirklicht. Aber indem sich solches Streben in Golo entfaltet, hat es mit sich selbst die entgegenwirkende Hemmung zu Tage gebracht, die dunkle, aber starke Ahnung, daß eben dies nicht sein soll, daß es eine andere Ordnung gibt, innerhalb der eine

irdische Liebe sich nicht unbedingt erfüllen darf; denn ihr ist mit der gottgewollten Ehe der begehrten Frau eine unübersteigliche Schranke des Verbotes gesetzt im göttlichen Willen. In verschwimmenden Umrissen also tauchen zwei verschiedene Gotteserfahrungen auf und bestreiten sich bereits im Einsatz der Golotragödie.

Golo, der Liebende, ist also von Anfang an einer, der zugleich will und nicht will im Widerstreben, der muß und sich bewußt ist, daß er nicht darf, der unter dem wachsenden Druck des leidenschaftlichen Lebenswillens den wachsenden Gegendruck des ethisch religiösen Gebotes in sich vorfindet. Das stumme Nein der geliebten und begehrten Frau, die noch völlig in der inneren Gegenwart des abwesenden Ehegatten lebt, entfesselt den Ausdruck der in sich gespaltenen Verfassung Golos zur ersten Raserei, im Ausgang des ersten Aktes (v. 418ff.). Golo stürzt hinauf zum Turm, um in halsbrecherischer Höhe ein Gottesgericht an sich vollziehen zu lassen.

Ich will nur seh'n,
Ob nicht das Tor der Hölle offen steht.

Golo selber macht damit eine erste Fluchtbewegung von sich weg und von seiner Leidenschaft und stellt sich als Sünder vor den weltjenseitigen Gott als den unerbittlichen Richter; er selber bietet Leib und Leben seinem Spruch.

Ich fürcht' mich selbst, drum wend' ich mich an Dich!

Unmittelbare Hinwendung zu einem überweltlichen Herrscher-, Richter- und Rächergott wird hier zu einer unmittelbaren und eindeutigen Aussage von nicht geringerer Eindringlichkeit, als es vorher das Bekenntnis war zum *holden Fieber, das man Leben nennt*, im Rausch des Liebesverlangens, das kein Maß kennt, kein Ende, weil es glaubt, durch den Tod ins Allleben zu münden. Golo hat sich, indem er das Gottesurteil herausfordert, von sich abgewandt, gebeugt als Frevler vor der Gottheit und sich darin von aller Selbstachtung und Selbstsorge entblößt *(Beschirm' mich nicht!)*. Aber wiederum reißt er oder reißt es ihn mit jäher Heftigkeit herum und zurück aus jener Haltung. Die frevlerische Hybris strömt über aufs neue und zerbricht den Drang und die Kraft, sich dem göttlichen Willen zu ergeben. Denn unmittelbar darauf versucht er, schon wieder Gott die Entscheidung aufzuzwingen, unter der er sich doch vorbehält, zu tun, wozu es ihn selbst drängt:

Brech' ich nicht Hals und Bein zu dieser Stund',
So leg' ich's aus: ich soll ein Schurke sein.

Das Ineinander und Gegeneinander der beiden Grundmotive wird an diesem blitzartigen Umbruch besonders deutlich. Vielleicht entfaltet sich hier der zentralste dramatisch tragische Wertekonflikt im Ganzen des Dramas. Das aber wäre der, von dem Max Scheler einmal gesprochen hat, bei dem sich die tragische Krisensituation der Welt zusammenzieht und verdichtet in das Dilemma zweier Kräfte oder Mächte im Innern der Hauptgestalt.

Auf der schwindelnden Höhe des Turms spielt sich dann im äußeren Geschehen ab, was wir im inneren sich vorbereiten sahen und hörten:

„Ich will!“ So dacht' ich, und, zum Sprung bereit,
Hob ich den Fuß, dann aber rief ich: „Nein“!
Ich tat genug! Wirft Gott mich nicht herab,
So will ich auch nicht selbst mein Henker sein!

Der zweite Akt bringt die zweite Begegnung mit der geliebten, frommen, schönen Frau. Die aufgewiesene Spannung wächst aus sich selbst heraus weiter an. Eine neue Woge des leidenschaftlichen Verlangens rollt heran und — wiederum bricht sie sich an der Regung des Sündengefühls im Gewissen (v. 604—664). Der zweite Akt beginnt also, wie der erste geendet hat. Mit einer Steigerung im Erleben schlägt die Stimmung des Liebenden wie nach einem geheimen Gesetz um von Seligkeit in höchstem, stärkstem Leben zum Vorgefühl einer End- und Allvernichtung, in der der Schöpfungsborn vom Schöpfer versiegelt wird, weil die göttliche Weltordnung vom Menschen zerstört ist. Jetzt liegt, anders wie am Schluß der vergangenen Szene, das stärkere Gewicht auf dem Erleben der eigenen Sündhaftigkeit. Schurke, Fluch und Sünde begegnen als die immer wieder auftauchenden Machtworte der stark- und weitausladenden Rede Golos. Wir haben erwartet, daß sich das leidenschaftliche Verlangen verstärke und endlich hinwegbrande über alle Schranken der Weltordnung. Statt dessen aber verstärkt sich das Sündengefühl und in ihm das Gefühl der Gebundenheit an ein außerirdisches Göttliches und sein Gebot. In dem Wort *Sünde* aber ist der Zusammenhang hergestellt mit dem jüdisch-christlichen Gottes- und Menschenbild, denn wo Sünde ist, da ist die Verfehlung gegen die Gottheit gegeben.[2]

[2] Vgl. E. Lahnstein, Das Problem der Tragik in Hebbels Frühzeit 1909, S. 167. Beginnend mit den Propheten, zunehmend bis hin zu Paulus wird die Sünde als die widersittliche Tendenz, sich selbst zu leben, verstanden, als Auflehnung gegen Gott, als Selbstüberhebung des „Fleisches“. Vgl. Realenzyclopädie für prot. Theologie und Kirche, Bd. 19, Stichwort „Sünde“.

Der Aufschwung des Liebesdranges wird also mit reißender Geschwindigkeit und mit furchtbarer Gewalt in Golo gebrochen, aus der Hemmung im eigenen Innern; so wird der Mensch in seiner Selbstüberhebung zurückgeschleudert unter den Fluch. (v. 647ff.)

Was ist wohl süßer? Plötzlich an den Hals
Ihr fliegend, Alles, was man ist und war,
Zu setzen an den räuberischen Kuß,
In dem man Zeit und Ewigkeit vergißt,
Und dem ein Fluch folgt, welcher vierfach trifft:
Von Gott, von ihr, von ihm und von mir selbst.

In einen einzigen Satz werden die letzten, gegensätzlichsten Erfahrungen zusammengezwungen, von denen keine der anderen nachgibt an Wahrhaftigkeit und Stärke, und auf dem Gipfel dieses Ausbruches in dieser Szene wird der innere Zwiespalt zusammengepreßt in ein einziges ungeheuerliches Gleichnis:

Schurk! Schurk! Du greifst zugleich nach ihrer Hand,
Wie Jener, der dem Muttergottesbild,
Vor dem er beichtete, ein Kleinod stahl.

Zum ersten Male taucht der Gedanke des Selbstgerichtes auf, damit das Weltgericht nicht erscheine.

Ich bin ganz Wunde, und mich heilen, heißt
Mich töten!

Mit der Erfahrung der eigenen Unreinheit steigert sich das Entzücken an der Reinheit der geliebten Frau. Himmlische und irdische Liebe, Welt und Überwelt treten im Bewußtsein des Sünders immer mehr auseinander und gegeneinander, und doch bleibt er beiden verbunden. Es ist ein Schauspiel wie das eines menschlichen Körpers, der in einem mittelalterlichen Akt der Hinrichtung in zwei Hälften auseinandergerissen zu werden droht, weil er von zwei wilden Rossen nach entgegengesetzten Enden hin gerissen wird.

Es braucht für Golo den Fluch des verfolgten Juden nicht mehr über die verrottete Welt in ihrem Übermaß der Sünde, mit dem das Maß der Zeit erfüllt ist.

Denn mir ist, als wär' ich nur
Ein Wurm in einem Körper, der verfault.

Aus der Erfahrung der eigenen hat sich das Gefühl der Weltsünde, der allgemeinen Sündhaftigkeit herausgesteigert.

Der Weg dieses Menschen in den Abgrund liegt offen. Denn mit jedem Schritt nach vorwärts auf die leibhaftige Gestalt seiner leidenschaftlichen Wünsche hin weicht die begehrte Frau zurück in die Geborgenheit ihres Glaubens. An ihrer Einheit und Ganzheit hat sich die innere Einheit und Ganzheit des Mannes zunehmend aufgespalten.

In uns klingen von unseren neuesten Auslegungen her die Aussagen nach, daß Golo im vergeblichen Versuch, sich des *Wesens* zu bemächtigen, der *Hölle* verfalle, und zwar ganz konkret und objektiv als der „vollendeten Gehalt- und Haltlosigkeit seines zu gänzlicher Vergeblichkeit vernichtigten Daseins“ (Ziegler, S. 47). Bisher aber hat sich uns Golo als Hauptfigur des Gesamtgeschehens doch anders dargestellt: zwar im wachsenden Bewußtsein der eigenen Nichtswürdigkeit. Dieses aber wäre gar nicht möglich, wenn ihm nicht zugleich ein geheimes, bedrängendes Sinn- und Werterleben gegeben wäre im Sinne einer höheren weltüberlegenen Fügung und Ordnung, mit der er eine zugleich gebietende und verbietende drohende Macht über sich erfährt.

Doch hat sich verhalten im Ausdruck während der Szenen dieses Aktes eine bedeutende Wandlung Golos vollzogen, zugleich eine Wandlung in der geheimen Problematik dieses Menschen. In zwei Gesprächskomplexen nacheinander (v. 604—623 und 641—664) hat sich Golo geäußert in dem uns bekannten Umschlag; und doch ist die Polarität nicht mehr ganz dieselbe wie in den entsprechenden Szenen des ersten Aufzugs. Wohl taucht er auch hier hervor aus der Ahnung einer Seligkeit und stürzt alsbald hinunter in das schaudernde Vorgefühl einer *Sündflut vor der Sünd'*. Aber die Seligkeit, die er empfindet, ist jetzt eine solche, in der man *Zeit und Ewigkeit vergißt*. Sein Liebesverlangen hat schon etwas eingebüßt von dem ursprünglichen, metaphysizierenden, universalistischen Charakter, den es in der Stunde des ersten Ausbruchs gehabt hat. Die pantheistische Färbung im Ausdruck ist geschwunden, die Ichbedingtheit und Ichbegrenztheit hat mächtig zugenommen. Eine frühere ahnungsvolle Wert-, Sinn-, All- und Gott-Erfahrung des sich in der Liebe erfüllenden Menschen scheint mindestens so matt geworden zu sein, daß sie nicht mehr in den Ausdruck hineinwirken kann. So stark ist der Druck des gegenwirkenden Erlebens einer Bindung an das Gebot eines weltjenseitigen Gottes geworden, im Bunde mit der wachsenden Gewalt, die auf Golo hin überstrahlt von der Reinheit der geliebten Frau.

Ist es nicht Gott selbst,
Der also zu mir spricht durch ihren Mund? (v. 785)

In Golo ist also die pantheistische Regung von Anfang an schwach gewesen, viel mehr Stimmung als Glaubensgewißheit. Der innere Dualismus hat sich für ihn damit radikalisiert zu einem Entweder-Oder von Glauben oder Unglauben.

Dem leidenschaftlichen Liebhaber Golo verengt und verdichtet sich der Inbegriff alles Werthaften immer mehr in sein eigenes Ich, in sein ichhaft begrenztes Genießenwollen, jenseits dessen es keinen Wert mehr gibt. Golo scheint auf dem Weg, von einer aufflammenden, erotisch erfüllten Weltfrömmigkeit oder Weltseligkeit des Anfangs sich in den großen Nihilisten zu verwandeln. Eben damit ist sein dramatisch tragisches Dilemma erst bis zum Zerreißen verstärkt in jener Spannung zwischen Wirklichkeit und Wesen als unvereinbaren Gegensätzen, von der wir uns überzeugt haben, daß sie in seinem Inneren sich ausgebreitet hat, nicht nur in seinem Verhältnis zu der schönen und frommen Frau, die er begehrt und die sich ihm versagt. Die Unschuld der Frommen hat einen starken Verbündeten im Inneren des Verführers gefunden.

Der dritte und mittlere Akt bringt ein reicheres szenisch dramatisches Geschehen. Die teuflische Intrige gegen die Unschuld der frommen Frau wird geknüpft. Die Teufelsbuhle und Hexe Margaretha, der freigewordene finstere Dämon in Golos Innerem, beginnt das verruchte Unternehmen, das der Gräfin die Ehre rauben soll, damit sie durch Sünde die Ehre zurückkaufen muß. Was Golo dabei nicht selbst tut, läßt er geschehen und macht sich damit eins. In der dritten Begegnung mit Genoveva lodert die Liebesflamme zu höchster Glut. Die Frau aber verbleibt bei ihrem Nein und wehrt dem andrängenden Verführer mit dem vorgehaltenen Kruzifix. Bisher ist Golo einer gewesen, welchen *man zum Trinken zwingt und der im Rausch sich und die Welt verflucht.* Zum ersten Male geht jetzt die Woge der Leidenschaft hinweg über die Hemmung des Gewissens und lähmt den Widerstand der Gegenmacht in dem Verführer. Jetzt gilt es, sich zu entscheiden (v. 1152):

Narr! Dies oder das! Entschließe dich!

Zum ersten Male, so scheint es, hat sich die Leidenschaft Golos aus den Fesseln des Gewissensdranges, aus dem lähmenden Bann seines eigenen Sündengefühls ins Freie gekämpft. Hat der nackte sinnliche Trieb das Übergewicht gewonnen in dem Ringen der beiden Gewalten? Zum ersten Male erscheint Golo herausgefallen aus jeder sittlich religiösen Ordnung. In

Rausch der Sinne entschwinden Raum und Zeit. Mit dem begehrten Weibe, das er umschlingt, fühlt er sich jetzt unter dem unsichtbaren Hauch, der ihn und sie *ins Nichts* hineinbläst. Das *volle Maß der Seligkeit* führt jetzt zwar in die Vernichtung, aber zu dieser wird Ja gesagt wie zu jeglichem Frevel, der weiterführt auf diesem Wege. Das entscheidend Neue ist dies, daß Golo nunmehr dazu gelangt ist, Ja zu sagen zu jeglichem Nein. Bis dahin hat er als Sünde verneint, wozu es ihn doch zugleich unwiderstehlich gedrängt hat. Jetzt wird umgekehrt bejaht, wovon er zugleich begreift, daß es nicht sein dürfte. Denn jetzt bezieht er jegliches Werturteil nur noch auf sein Selbst in seinem glühenden Willen zum Leben im Trieb. Ein Wert über dies hinaus ist nicht mehr sichtbar. Der ichbesessene Nihilist, so scheint es, ist vollkommen. Jetzt wird das Unrecht zum Recht, es gibt kein Sollen mehr, das einen Rechtsgrund hätte in irgendwelchem Außer-Ich.

Wer jetzt noch bleibt, der muß ein Schurke sein.
Ich bin ein Schurk'. Nun hab' ich Schurken-Recht.
Denn auch ein Schurk' hat Recht. Er kann nicht mehr
Zurück, drum muß er vorwärts. Wie es sich
Vergessen läßt, daß man ein Räuber war?
Man wird ein Mörder. Vater-Mörder dann,
Welt-Mörder! Gottes-Mörder! Schüttelt's Dich? (v. 1549 f.)

Hat der dunkle Dämon den Sieg errungen und ist mit der Einsicht in das Nichts eine neue Position errungen, eine neue Einheit und Gewißheit, Vorstufe zum absoluten Frieden (wie wir vernommen haben), weil die Kluft zwischen Sein und Sollen, zwischen Wirklichkeit und Wesen sich endlich geschlossen hat? Nein. Die fieberhaft flackernde Unruhe der Sprache spricht noch dagegen.

Noch immer auch leiht sich der Triebdämon seine Worte — mit Schurke, Sünde, Fluch — aus dem anderen, aus dem oberen Reich. Was aber noch verhöhnt werden muß, hat seine Wirklichkeit immer noch nicht ganz verloren. Wer sich noch rechtfertigen muß und sei es mit dem *Recht* zur Sünde, hat sich im tiefsten Grund von dem noch nicht gelöst, das er von sich abgetan wähnt. In dem Ausdruck für einen solchen „Nihilismus der Tat“ ist eine tiefe Qual, ein Nebenton von Verzweiflung, Selbsthaß und Selbstekel als Dissonanz noch nicht verschwunden.

Der innerste Riß in Golo, aus dem dieses Drama als Innenvorgang entsprang, hat sich selbst auf diesem Gipfel von ichbesessener Leidenschaftlichkeit noch nicht völlig geschlossen.

In dieser Verfassung bereitet Golo der Frau das letzte Martyrium, um zu vernichten, was er zum Genuß nicht mehr gewinnen kann. Vom Beginn des vierten Aktes an wächst der Drang zur Selbstvernichtung an dem vollkommen unerschütterlichen Widerstand der Frau in einem einzigen ungeheuren Crescendo.

Das szenische Geschehen wird mannigfaltiger und bewegter. Golo tritt zeitweise in den Hintergrund, als wäre er nicht mehr der Hauptakteur. Mitunter wirkt er wie benommen, einer, mit dem gehandelt wird als einem Willenlosen, als wäre er an seiner eigenen Untat, die in Gang kommt, unbeteiligt. Dann steht er schweigend neben den Ereignissen, ein Kläger gegen die unschuldige Frau, dem das Wort der Anklage im Mund erstorben ist. Die alte Teufelin führt die Aktion, welche bald als die seinige erscheint, bald nicht.

Kein unbefangener Leser oder Hörer wird den Teufelsspuk auf der Szene in Straßburg als etwas anderes nehmen als eine theatralisch äußerliche, künstlerische Allegorik, als eine hinzugefügte poetische Abstraktion, zumal dort, wo uns eine heilsgeschichtliche Bedeutsamkeit des Geschehens aus Geistermunde vorangekündigt wird. Aber wenn Golo dadurch vorübergehend an den Rand des Geschehens gerückt erscheint, so wirkt das auch bestätigend und verstärkend in der Gestaltung als die Tatsache, daß er während das Geschehen, das er selbst entfesselt hat, abläuft, ihm zeitweise in der Verfassung eines untätigen Zuschauers beiwohnt, seinem eigenen Tun wie entfremdet, wiederum gespalten in den einen, der will, was er muß, und einen anderen, der im Grunde nicht will, weil er nicht darf. In der Zeitspanne vom Beginn des vierten Aufzugs an geht demnach in Golo eine neue Wandlung vor sich, die nur sehr spärlich und bruchstückhaft zum Ausdruck gelangt. Es beginnt und wächst und steigert sich die innere Verlagerung zurück nach dem Gegenpol zu seinem „Nihilismus der Tat". Nür für den, der den gleichen Unterton in den vorausgegangenen Szenen nicht vernommen hat, kommt es überraschend, daß Golo dem Gericht, das er über Genoveva heraufbeschworen hat, um es als ihr Henker zu vollziehen, mit einem plötzlichen Verzweiflungsausbruch auszuweichen sucht — in den eigenen Tod (v. 2154f.), ja sogar schon in das Geständnis seiner Schuld, um sich damit unter das Gericht des gräflichen Herrn und der gottgewollten Rechtsordnung zu beugen (v. 2316ff., v. 2583ff.: *Herr Graf, ich log*). Diese Szene wäre unverständlich in ihrem Zusammenhang, an ihrem Ort für einen jeden, der nicht von Anfang bis hierher die in sich gespaltene Ganzheit Golos im nacherlebenden Verständnis behalten hätte. d.

tragische Dilemma des Menschen zwischen irdischer ichzentrierter Welt und einer Überwelt, die aus ihrem eigenen höheren Ursprung hineinwirkt in die Welt, in Genoveva und — in ihn selbst.

In der letzten Begegnung Golos und Genovevas, in der Szene im Kerker, verkündet Golo der Unschuldigen das Strafgericht mit dem Schwert ihres Gatten, und — wünscht sich selbst vorher den Tod von ihrer Hand, um dieses Gericht nicht vollziehen zu müssen (v. 3133). Schon ist ihm der Gedanke an die Selbstvernichtung näher als an die Vernichtung der Geliebten, die sich versagt. Eine letzte Lust verlockt ihn, den Tod zu empfangen aus der Hand der Geliebten, die ihm die Liebe und das Leben versagt hat; sein erneutes Schuldbekenntnis beweist darum noch nicht die vollkommene Selbstüberwindung. Aber diesem Golo wird das vollkommene Nein zu allen seinen Freveln, zu seiner Existenz nicht erspart bleiben, und es gab bisher schon der Zeichen genug, daß auch er es sich im tiefsten, geheimsten Grunde nicht ersparen will.

Die Frau mit dem Kinde geht ihren Todesweg in den Wald zur Stätte des Gerichtes. Aber die Vorsehung behütet sie vor dem Letzten. Golo jedoch als ihr Richter und Henker muß glauben, es sei nunmehr vollzogen.

In zwei gewaltigen Ausbrüchen entlädt sich der Abgrund seines Inneren vor seinem Ende (v. 3365 ff. und v. 3546 ff.).

Golo: (Geht unruhig auf und ab)

Das Maß des Grausens, statt der Seligkeit.
Hab' ich geleert. Die höchste Reue schlägt
Den Weg nicht ein, der sie zur Gnade führt.
Nein, nein! Verzweifelnd an dem letzten Recht
Des Sünders, an dem Recht zur Umkehr selbst,
Nährt sie den Fluch, indem sie ihm erliegt,
Zwingt sich, die Missetat, die sie verdammt,
Nachdem sie halb getan ist, ganz zu tun,
Und bläst ins Höllenfeuer, statt es feig
Mit Tränen auszulöschen, selbst hinein.
Jetzt steh' ich da, wo das Erbarmen mich
Nicht mehr erreicht, wo ich durch neue Schuld
Den inneren Ekel nicht mehr steigern kann,
Drum lasse ich das Letzte ungetan.
Und wie ein Mensch im Ozean das Boot,
Das ihn getragen, wegstößt mit dem Fuß

Und sich im Meer begräbt, so stoß' ich jetzt
Das Leben von mir, und entriegle mir
Die Nacht der Nächte, wo ich Nichts mehr bin,
Als ein Gedanke meiner Missetat.
Das ist Dein Ende, Trotz! Du darfst den Spruch,
Der dich verdammt, bekämpfen, weil du ihn
Bestätigen, weil Du bekennen sollst:
Gott tat mir recht und Gott allein hat recht!
Doch, Trotz, ich schelt' Dich darum nicht! Du hast
Mich mit mir selbst bekannt gemacht, ich weiß
Jetzt, wer ich bin, und was auch kommen mag:
Gott tut mir recht, und Gott allein hat recht!

Die tragische Katastrophe ist gekommen. Nach dem, was wir von den jüngsten Deutern vernommen haben, ist der Ausgang Golos einer „Tragödie des Nihilismus" gemäß: „Mit der Überzeugung von der Gegenstandslosigkeit all seines bisherigen Strebens und Leidens gewinnt Golo Ruhe, Einheit und Halt, die er im Sein des Wesens suchte und nicht fand, nun in der Gewißheit seines Nicht-Seins" (Ziegler, S. 48). In letzter Freiheit verwirklicht er dies durch seinen Tod. Wie seltsam aber, daß dieser selbe Vorgang auch wieder ganz anders so hat verstanden werden können: In Golo werde der Trotz der Individualität gleichsam zerrieben, weil nichts mehr Bestand hat und darüber die individuelle Existenz auf Erden unerträglich geworden sei (v. Wiese, S. 395). Darin gerade, daß der Nihilismus der menschlichen Existenz bis zum erbarmungslosen Punkt der Vernichtung geführt wird, offenbare sich — das Gericht Gottes über den Menschen.

Man hört aber oder liest es anders im Text. Wenn irgendwann, so muß jetzt jeder Satz, jedes Wort gewogen werden auf Gewicht und Bedeutung, und die Gewichtigkeit wie die Bedeutsamkeit der Aussagen wird bedingt durch den konkreten Zusammenhang des Gesamtgeschehens. Der Sinnzusammenhang erschließt sich nur mit Mühe, so zusammengepreßt, so ineinandergekeilt, wie diese Aussagen vorgebracht werden, in denen von Ruhe, Frieden, neuer Sicherheit nichts zu spüren ist.

Das Ende ist gekommen auch für Golo. Die Stunde seiner *höchsten Reue* hat geschlagen. Der ganze Zusammenhang steht unter dem Machtwort von seiner Schuld. Der Täter ist jetzt dazu gelangt, seine Tat und sich selbst mit ihr unbedingt zu verdammen. Er erfährt jetzt die Erfüllung des Fluches, fühlt sich ergriffen von den Flammen des Höllenfeuers und unendlich fern

von erbarmender göttlicher Gnade. Es gibt wohl die Gnade, aber — nicht mehr für ihn. Für Golo gilt nur noch ein Recht und eine Notwendigkeit: die Verdammung durch Gott.[3]

Mit dem Entschluß, sich das Augenlicht zu rauben, ist Golo entschlossen, sich lebend dem Tod zu überliefern als dem Durchgang zum unerbittlichen Gericht. Der Wille zur Sühne ist so entschieden, so unbedingt, daß sich für Golo die „Umkehr“ verbietet und der Glaube an die Gnade und eine Wiedergeburt durch die Erlösung im Glauben. Schon der Gedanke an solche Umkehr erschiene diesem Manne im Zustand seiner absoluten Verzweiflung und Selbstverdammung als Flucht vor dem unerbittlichen Gesetz. Er hat sich so weit erniedrigt, daß er noch das Gericht wollen kann, nicht mehr die Befreiung, auf daß sich alles bis ans Ende so vollziehen kann, wie es von Anfang an kommen mußte, als er zum ersten Male den Sündentod schaudernd geahnt hat, auf dem Gipfel der Lust.

Der große Sünder ergibt sich also aus eigener Kraft und mit letzter Freiheit in das Gericht Gottes. Daß er sich selbst zum Vollzieher erhebt, liegt darin seine letzte Überhebung? (Aber es wäre dann eine solche, die sich selber ihre Buße auflüde in letztem Leiden.) Oder steht Golo auch darin schon unter dem göttlichen Gericht, daß er nur noch den Spruch der Verdammung vernehmen darf und den Zwang, sich selbst zu verdammen und zu richten?

Über alles andere hinaus: hier steht ein Mann im Ausgang seiner Missetaten nicht vor dem Nichts, sondern sein Nichts ist eins mit der göttlichen Weltordnung. Dieses göttliche Gericht überwindet ihn auch nicht als ein Verhängnis, dem er in Blindheit verfällt als einer, der seines tieferen Sinnes und seiner Notwendigkeit niemals selbst inne geworden ist. Denn Golo ist ja einer, der den Zwang des Gerichtes wissend und wollend selbsttätig ergriffen hat.

Über alle Zweifel deutlich und jede weitere Auslegung durch ihre Eindeutigkeit ersparend sind die letzten Worte aus Golos Munde in der letzten Szene (v. 3546ff.):

Im Angesicht des Himmels heb' ich jetzt
Die Hand als Richter auf, ich steh' zugleich
Als Kläger und Beklagter da, Du bist

[3] Zu v. 3386: Schwer verständlich, leicht mißverständlich ist diese Verszeile. Golo *bekämpft* hier noch den Spruch, doch nur als das Urteil, das über ihn ergangen ist, ohne daß er es bisher endgültig und unbedingt bejaht hätte. Solange war er noch im *Trotz*. Dieser aber hat jetzt sein Ende gefunden.

Gezeuge, die Vollstrecker schickt der Wald.
Der Frevel ist bekannt, dies ist mein Spruch:
Die Augen hier, die viel zu viel auf sie
Und viel zu wenig auf den Herrn geschaut,
Sind auszustechen; diesem säum'gen Arm,
Der, als mein falsches Herz ihr Bild sich stahl,
Es nicht sogleich durchbohrte, leg' ich auf,
Die Strafe an den Augen zu vollzieh'n.

Die Tragödie Golos als eines Dramas zwischen Gott und Mensch ist geschlossen.

Auch Hebbels *Genoveva* gehört noch in die große, ehrwürdige Tradition der tragoedia sacra.

*

Es war qualvoll und auch streckenweise ermüdend, sich noch einmal so umständlich durch die Qualen des Mannes hindurchzuwinden. Aber nur so war die Antwort zu gewinnen auf die Fragen nach der Wirklichkeit und Tragweite und den Grenzen des modernen Nihilismus in Hebbels opus metaphysicum.

Es war einmal ein hohes Verdienst, das Leiden an der Glaubensferne in der Sinnlosigkeit, die Nähe des Abgrunds der Wertverzweiflung so ernst und schwer genommen zu haben, wie es Klaus Ziegler getan hat; ein nicht geringeres Verdienst, empfunden und erkannt zu haben, daß im Gehalt dieser Dichtung der verzweifelten Negation eine letzte Grenze in einer tiefer gelegenen religiösen Position gesetzt ist, wie das durch Benno von Wiese geschehen ist.

Aber der Nihilismus ist so wenig das A und O dieser Dichtung wie die Theologie des Ganz-Anderen, der absolute Widerspruch von Gott und Welt der Glaube an den verborgenen Gott, dessen erschreckendes Antlitz erst sichtbar werden kann, nachdem sich das abgefallene Menschenwesen selbst vernichtet hat. Die Tendenz zum Nihilismus ist nur als Gegenspiel vorhanden in der Brust eines frommen Sünders, und die Gottesgewißheit ist tief eingesenkt in die Existenz des Individuums, um aus dieser hervorzubrechen im tragischen Ausgang.

In das Gesamtwerk Hebbels wie in die Geschichte der von ihm gelebten und gedichteten Weltanschauung ist mit der neuen Sicht auf seine *Genoveva* ein neuer Akzent gekommen.

Wir sind mit der Analyse des zweiten Jugenddramas durchgestoßen in eine weltanschauliche Tiefenschicht Hebbels, die gelagert ist unterhalb der spätromantisch-spätidealistisch-pantheistischen wie der modern-skeptisch-nihilistischen Erfahrungen und Tendenzen. Diese dritte Schicht bricht selten einmal durch; sie ist eine Glaubensschicht, die bisher für Hebbel am wenigsten gewürdigt worden ist.[4]

Der neu erschlossene Glaubensgehalt geht nach seinem Ursprung in die früheste Kindheit des Dichters zurück, in eine Zeit, da Hebbel den Gehalten einer mystisch pantheistischen Romantik im Zeichen Schellings sich noch nicht aufgeschlossen hat, von dem schon die sehr frühe Lyrik der ersten Periode Zeugnis ablegt. Der ganz junge Hebbel ist vom Christentum auch noch nicht ergriffen worden als von einer Gnaden- und Erlösungsreligion, in einem Glauben an die Güte Gottes, der den Sohn in die Welt gesandt hat, um sich mit dieser zu versöhnen. Der ganz junge Hebbel hat vielmehr die allerfrühesten religiösen Erschütterungen empfangen zum Teil durch mächtige, schreckensvolle Natureindrücke, zum Teil durch das *beklommen düstere biblische Element* in der Lesung des Alten Testamentes, besonders der prophetischen Bücher. Von daher ist ihm zuerst das Bild Gottes aufgegangen nicht als eines *guten Hausvaters über den Sternen*, sondern als des zornigen Gottes, der Gottheit im Zorn über die Bösheit der Menschen. Und von daher ist ihm das Gefühl für die Nichtigkeit alles Irdischen zuerst erwachsen.[5]

Es wäre verlockend, den Spuren dieser ältesten, ursprünglichsten Glaubensschicht im Gesamtwerk Hebbels nachzugehen, von der *Judith* über *Maria Magdalena* (Meister Anton) bis zur Gestalt der Mariamne hin, die ja nur in einem eigenen abstrakt spekulativen Zusammenhang oberhalb und außerhalb der poetisch dramatischen Gestaltung auf die christliche Idee bezogen werden kann. Dabei handelt es sich natürlich nur darum, eine neue Ingredienz der Hebbelschen Welt- und Lebensansicht unter anderen zu erkennen, eine solche, die mit moderner Problematik mannigfach ver-

[4] Unberührt geblieben in: Paul Sickel, Friedrich Hebbels Welt- und Lebensanschauung, 1912, Kap. 10, 2 „Religion" und Gustav Pfannmüller, Die Religion Friedrich Hebbels auf Grund der Werke, Tagebücher und Briefe dargestellt, 1922.

[5] *Aufzeichnungen aus meinem Leben*, W. VIII, S. 90—93: *Der liebe Gott ist bös . . . Ihr taugt auch alle nichts . . . Dies Wort . . . entzündete den religiösen Funken in mir.*

setzt erscheint; so eindeutig und rein wie in der *Genoveva* tritt sie nirgends zu Tage.[6]

Wenn auch das Hebbelbild damit wieder um etwas verwickelter geworden ist, darf man hoffen, der mehrdimensionalen Wirklichkeit in Hebbels Weltdeutung und Weltverhalten um etwas näher gekommen zu sein.

Es ist nicht möglich gewesen, die Gestalt der Genoveva als Trägerin einer spezifisch christlichen Welt- und Lebensdeutung in die Mitte des Geschehens zu rücken und die ihr zugeteilte christliche Idee in das Zentrum des Werkverständnisses. Dann hätte freilich Genoveva den weitaus stärkeren Akzent empfangen müssen. Warum dies nicht sein kann, ist zwingend letztlich nur aus einer umfassenden Gestaltanalyse des Werkes deutlich zu machen. Für die Komposition erübrigt sie sich. Für die sprachliche Diktion wäre sie noch zu leisten, und die sentimentalische Verschwommenheit der Genovevafigur als persona dramatis träte dann erst in das volle Licht der Erkenntnis, zugleich damit ihre verhältnismäßige Ferne zum Erlebnis- und Gestaltungszentrum des Dichters.

Eine umfassende Gestaltanalyse sämtlicher Hebbelscher Dramen ist nach den sehr bescheidenen Ansätzen einer Forschung zu Hebbels Dichtersprache noch zu schaffen. Die Lage der Hebbelforschung und die allgemeine Situation unserer Literaturgeschichtswissenschaft lassen sie in Bälde erhoffen. Dann erst wird die Hebbelforschung von über fünfzig Jahren auf eine neue und höhere Stufe gehoben. Hebbels Werke werden dann erst in ihrer lebendigen Ganzheit ergriffen sein, alles von Hebbel Erlebte, Gedachte, Geglaubte und Bezweifelte in seiner konkreten Geformtheit. Dann erst wird auch die Frage nach der künstlerischen Eigenständigkeit, den eigentümlichen dichterischen Werten in Hebbels Gesamtwerk und in seinen sämtlichen, im ganzen und in Teilen so verschiedenwertigen Gestaltungen lösbar sein.

[6] Klaus Ziegler hat in seinem allerjüngst erschienenen Beitrag (Hebbel-Jahrbuch 1949/50) das Verlangen Hebbels nach einer ideellen ethisch-religiös-metaphysischen Weltordnung im Widerstand gegen die andrängenden nihilistischen Züge in ihm selbst und in seinem Zeitalter stärker empfunden und gewertet. In seinem *Genoveva*-Verständnis hat sich gegenüber früher nichts gewandelt (S. 29, S. 32), aber einmal hat er mit überraschendem Vorstoß die frühere Position aufgegeben, indem er angesetzt hat zu einer neuen Auslegung der *Agnes Bernauer* (S. 11, 25/26, 39f.). Dabei tritt andeutungsweise zu Tage, was von sich aus unserem Ergebnis für die Interpretation des zweiten Jugenddramas wider Erwarten entgegenkommt. Eine religiöse Substanz enthüllt sich, die freilich keinen spezifisch christlichen Charakter entfaltet. Denn sie weist viel mehr zurück auf „jene starr monotheistische Religion der Sünde und des Gerichtes, wie sie das Alte Testament beherrscht". Der verhängnisvolle Zirkel von Pantheismus und Nihilismus ist jedenfalls hier und dort einmal durchbrochen von einer älteren, tiefer gelegenen Glaubensschicht her.

Hebbels ästhetische Theorie des Wortes.[1]

Von

Rainer Gruenter (z. Zt. London).

I.

Hebbels Verhältnis zum Wort ist eigentümlich modern und berührt, wenn auch meist nur in Form aphoristischer Tagebuchnotizen, ein Problem, das in zunehmendem Maße das 19. Jahrhundert beschäftigt. Hebbel empfindet die tiefe Unzulänglichkeit des Wortes vor der *Wirklichkeit* des Gefühls oder Gegenstandes, er beanstandet immer wieder die mangelnde Treffsicherheit des sprachlichen Ausdrucksvermögens und klagt über den Zufallscharakter, die stets überbietbare Genauigkeit des Wortes. Wortgebung ist für Hebbel *ein Bestimmensollen des Unbestimmten durch's Unbestimmte* (BW.V, 322), sie ist *deshalb eher mit dem Bleigießen, als mit dem Zeichnen verwandt* (ebenda). So spricht er auch davon, *daß alle Taufen der Sprache Nottaufen sind* (BW.VII, 140), womit er das Willkürliche, gleichsam Übereilte aller Namengebung und Bezeichnung andeuten will. In einem ähnlichen Sinne will auch die Notiz verstanden sein: *Das Wort ist ein Denkstein, nicht dessen, was die Menschheit Jahrtausende hindurch bei gewissen Gegenständen gedacht hat, sondern nur dessen, daß sie dabei gedacht hat. Ein bedeutender Unterschied* (T. I, 702). Die Vorstellung der Übereilung, des Nichtfertiggewordenen des Wortprozesses drückt auch die Frage aus: *Warum ist der Quell der Sprache, in so fern sie für Dinge, die nur aus dem Geist und Gemüth kommen, neue Ausdrücke, d. h. ursprüngliche, solche, die nicht aus bloßer Zusammensetzung der alten hervorgingen, bildete, gestockt; ist wirklich alles Denk- und Erlebbare schon zu Worten umgeformt, oder hat man einen willkürlichen Stillstand gemacht?* (T. II, 2127). Einige Jahre später heißt es: *Die Sprachbildung hat, wie es scheint, zu früh aufgehört, sie hat sich, statt Alles zu individualisieren d. h. bestimmte Zeichen für alles Bestimmbare zu setzen, größtentheils begnügt, dieß nur nach der rechten,*

[1] Sämtl. Zitate sind entnommen aus: Fr. Hebbel, Sämtl. Werke, Hist.-krit. Ausgabe, besorgt v. R. M. Werner. Neue Subskriptionsausgabe (2. Aufl.).
I. Abtlg.: Werke im engeren Sinne, 12 Bände, Berlin, Behr 1904—1905. Abkürzung = W.
II. Abtlg.: Tagebücher, 4 Bände, Berlin, Behr 1905. Abkürzung = T.
III. Abtlg.: Briefe, 8 Bände, Berlin, Behr 1904—1907. Abkürzung = WB.
Die Zahlen hinter W. und WB. beziehen sich auf die Seiten; die Zahlen hinter T. gelten der laufenden Numerierung der Tagebuchnotizen.

positiven Seite hin zu thun und die negative linke mit der bloßen Verneinungs-Partikel abgefertigt. Glück-Unglück; Tiefe-Untiefe usw. (T. II, 3246). Hebbel deutet mit diesen Bemerkungen auf den prinzipiellen Vorläufigkeitscharakter des Wortes hin und formuliert hier ein Anliegen, das Rilke in seinem Urgeräuschaufsatz beschäftigt und dem er selbst mit eigenartigen, tastenden, nur dem Tagebuch anvertrauten Wortexperimenten und Begriffskompositionen nahe zu kommen sucht. Das Wort wird mit einem Würfel verglichen, der eben nur selten den entscheidenden Treffer bringt. *Alles Sprechen und Schreiben heißt würfeln um den Gedanken. Wie oft fällt nur ein Auge, wenn alle 6 fallen sollten* (T. III, 3306). *Jedes Wort ist ein auf mehr als einer Seite gekennzeichneter Würfel. Wir sind durchaus im Gebiet der Willkür*, urteilt er schließlich lakonisch über *die sogenannte innere Nothwendigkeit* der Wortbildung (T. II, 3244). *Wenn ein Mensch eine neue Sprache erfinden wollte, so wäre das nicht ein so ganz unsinniges Unternehmen, als es unstreitig auf den ersten Anblick scheint. Welch eine innere Nothwendigkeit ist vorhanden, die Empfindung der Liebe, der Achtung, des Hasses usw. gerade mit Worten zu bezeichnen, welche die Deutsche, Französische, Italiänische Sprache dafür darbietet?* Gedanken und Gefühle, die über die allgemeinen und gebräuchlichen Bezeichnungsgrenzen hinausgehen, versagen sich dem Wort. Sie sind *nicht zu sprechen; so wenig, als die Flecke auf einem Tisch zum Abspielen auf der Geige.* Und doch hegt der Dichter die mystische Vermutung, daß allen Erscheinungen gleichsam ein geheimes Vokabular zugrundeliegt, dessen Worte zu beherrschen er immer wieder versuchen muß. *Chiffre* ist ein Lieblingswort Hebbels, das er aus romantischem Wortschatz übernimmt. *Der Mensch sollte denken: die Bäume reden Sanskrit*, lautet eine tiefsinnige Bemerkung Hebbels (T. II, 2131), die an den Ausruf des Woyzeck Büchners erinnert: *Linienkreise, Figuren — da steckts. Wer das lesen könnte!*

Hebbel bezweifelt, daß das Wort, das *in der einen Sprache das Ding nur in den äußersten Umrissen, . . . in der anderen jede Linie, ja jede Tinte anschaulich macht* (T. III, 4632), dem dichterischen Ausdruckswillen genügen kann. Jedes Wort ist nur eine vorläufige Signatur, ein zu früh geronnener Guß, der nicht in die letzten Verästelungen einer möglichen Ausformung dringt. *Worte sind Münzen des Geistes* (T. I, 735) sagt Hebbel, um den durchgängigen Schablonencharakter der Sprache zu bezeichnen. Er spricht von *gestempelten* Worten, von dem normalen Verfahren, *das die Wörter nur mischt, wie Karten*, von dem *currenten Gepräge* der Wörter (T. III, 3319).

Den skeptischen und einschränkenden Äußerungen Hebbels über das Wort stehen nun zahlreiche positive Bestimmungen gegenüber. Der Dichter ist es eben, der die Wortschablonen einschmilzt und in neue Formen gießt. Vom Worte als Geprägtem, Erstarrten, Frühfertigen setzt Hebbel das Wort des *tiefsinnigen Geistes* ab, der sich des Worts, *als des allgemeinen Darstellungsmittels nur bedient, weil es durch kein individuelles ersetzt werden kann.* Der Dichter ist es, auf den *die Sprache rechnete, als sie nur einer von den vier Würfelseiten der Wörter ein Merkzeichen, damit die Verwechslung unmöglich sey, aufprägte und die übrigen drei weiß ließ, er giebt dem unorganisierten Element erst Form, Gestalt und den rechten Inhalt* (T. III, 3319).

Unter verändertem Gesichtspunkt verwandelt sich also die Unzulänglichkeit des Wortes in produktiven Anreiz. Das Nichtfertiggewordene, das offenbar Vorläufige, zur leeren Hieroglyphe Verkümmerte der einzelnen Wortprägung, das dem Dichter versagt, seine Vorstellungen, Wahrnehmungen, Begriffe sprachlich in ihrer letzten Schärfe und Besonderheit zu erfassen, birgt nun den eigentlichen Kunstreiz des Wortes. *Die höchste Wirkung der Kunst tritt nur dann ein, wenn sie nicht fertig wird; ein Geheimniß muß immer übrig bleiben und läge das Geheimniß auch nur in der dunkeln Kraft des entziffernden Worts* (T. I, 1057). Wenn jedes Wort, nach Hebbel, nur eine beliebige Perspektive unter vielen möglichen auf den zugehörigen Begriff oder Gegenstand darstellt, so werden die schöpferischen Vorteile dieses Mangels, den der konventionelle Sprachbrauch fantasielos sanktioniert, vom Dichter erkannt. Hebbel will eine Sprache, die gleichsam immer in Fluß ist, die nirgends erstarrt und verkrustet. Er erkennt zwar, daß jede Bezeichnung, wie differenziert sie auch ihrem Gegenstande antwortet, Vorstellungsüberschüsse zurückläßt und stets nur das Schema eines undarstellbaren Kontinuums von Merkmalsnuancen sein kann. Doch gibt er zu, daß es Augenblicke gibt, wo der Mensch *durch das Wort sein Innerstes und Eigentümlichstes ausdrückt* (T. I, 868). . . . *manches Wort plaudert die verborgensten Geheimnisse der Seele aus* (T. I. 891). Und schließlich spricht er davon, daß das Wort wirklich *kennzeichnen* kann (T. I. 1331).

II.

Der Skepsis Hebbels, der Resignation, daß alles Schreiben nur *Bleigießen* ist, steht die These von der *entziffernden* Kraft des Wortes gegenüber. Die Worte sind zwar *Münzen* und *Stempel*, in denen nur eine bestimmte

Bedeutungsdominante unsrer Vorstellungen und Gegenstandsauffassung *erstarrt* ist. Dennoch vermag das Wort, Letztes auszudrücken. Der Widerspruch, der die zitierten Brief- und Tagebuchbemerkungen kennzeichnet, klärt sich in den grundsätzlichen Erörterungen, die Hebbel in seinem Aufsatz *Über den Styl des Dramas* anstellt (W. XI, 65ff.). Er unterscheidet in der dichterischen Sprache *Relation* und *Darstellung*. Die *Relation* ist an das *fertige* Wort, an die konventionelle, *phrasenhafte* Sprache gebunden. Die Darstellung dagegen bedient sich nur der *lebendigen Wörter, das heißt derjenigen, welche den Dichter nicht, wie die todten, zahlenhaften willkürlich eingeschrieben, sondern ihnen durch Ohr und Auge abgewonnen wurden*; er (der Dichter) *reiht sie so aneinander, daß sie sich durch den Schatten, den sie werfen, den Glanz, den sie verbreiten, gegenseitig nach jedesmaligem Bedürfnis des Colorits verdunkeln oder heben* (W. XI, 70, 28ff.). Die Darstellung setzt virtuose Wortbeherrschung bei völliger *Naivität* voraus, die den *poetischen* Stil kennzeichnet und auch im sprachlichen Ausdruck vom Dichter verlangt, daß er sein Bestes *wie ein Schlafwandler* tut, wie in *Träumen, die man nicht vorausberechnen kann: . . . der Gedankenfaden reißt, bevor er abgesponnen wurde, die Empfindung springt um, das Wort sogar verselbstständigt sich und kehrt einen geheimen Sinn hervor, der den gewöhnlichen paralysiert, denn jedes ist ein auf mehr als einer Seite gezeichneter Würfel.* Solche Sätze beleuchten blitzhaft die erstaunliche Modernität Hebbels, die Tiefe seines ästhetischen Ansatzpunktes, den säkularen Zug seiner Bemühungen um die Sprache, der den Erben der Klassik in ein heutiges Sprachgefühl einbezieht, das die Sprache wie einen unentdeckten Erdteil zu durchmessen beginnt. Hebbel zielt nach neuen Lösungen, nach einer *neuen* Sprache. Wie es in seiner schwierigen Terminologie heißt, sollen die Worte die *Zustände* (seelische Erregungen, leidenschaftliche Handlungen usw.) nicht in ihren *Ergebnissen*, sondern gleichsam in ihrer verborgenen Genealogie, ihrem *Werdeprozeß*, ihrer *organischen Gesamtheit* darstellen (W. XI, 72, 33). Die Worte begleiten den *Zustand* in seinen einzelnen Erregungsphasen, passen sich seinen unterschiedlichen Tönungen und wechselnden Tempi an. So sind *Verwickelung und Verworrenheit* des *Perioden*gefüges, *Widerspruch der Bilder . . . unumgängliche Darstellungsmittel . . . Das Ringen, das Würfeln um den Ausdruck ist selbst schon Ausdruck* (W. XI, 73, 2f.). So steigert Hebbel den Anspruch, den er an sein Wort stellt, auf eine außerordentliche Höhe.

III.

In welchem Grade erfüllt Hebbel nun diese Forderungen — *Andeutungen über das Unsagbare*, wie er mit merkwürdigem Pathos sagt. Hebbels Wille zum individuellen Wort ist unverkennbar. Er haßt das fertige, tote, zahlenhafte Wort, den *glänzenden Redeflitter* des Epigonen. Er will neue Gedanken in neuer Sprache vortragen. Die *Darstellung* ist der Stil dieser Sprache. Die fatalen Eigenschaften des Wortes, über die Hebbel klagt, die unzulängliche und zufällige Prägung, der *Stempel*-Charakter des Wortes hindert den echten Dichter nicht, sich *individuell* auszudrücken. Die Wörter sind nicht nur Karten, die man mischt, denen man *Nichts von sich selbst aufdrängen* kann (T. III, 3319). Von einer Beschränkung durch die versagenden Bezeichnungsmittel des Einzelwortes ist nicht mehr die Rede, im Gegenteil: *die Sprache kommt noch öfter in den Fall, daß sie das Undenkbare denken und nicht Existierende als möglich und existierend behandeln muß* (T. III, 3320).

Hebbel verspottet diejenigen, die sich damit begnügen, das Wörterbuch zu rezitieren (T. III, 3319). Einer Darstellungsweise, die jedes Ausdrucksidiom auszumerzen sucht, steht er ebenso skeptisch wie ablehnend gegenüber: *Es kann so wenig ein reines, sachliches, nicht individuell modificiertes Denken geben, als es ein solches Dichten gibt. Nur ein Narr wird sich einbilden, er könne Sonne, Mond und alle Sterne verschlingen und sie zwingen, aus seinem Magen herauszuleuchten* (T. II, 2374). Das Wort des echten Dichters ist immer Selbstaussage. *Er bedient sich der geheimnißvollen Macht des Wortes, welches, wenn es ein Product des Characters und der Situation ist, mehr noch den Menschen, der es gebraucht, als die Sache, die es bezeichnen will, entschleiert* (T. I, 1331).

Diese Bejahung des *individuellen* Wortes unterliegt jedoch einschränkenden Bedingungen, und Hebbel distanziert sich eindeutig von den *Versuchen und Experimenten*, der stilistischen Emanzipation der Jungdeutschen. Gleichsam eine letzte Fassung seiner ästhetischen Ansichten, seiner Theorie des Wortes liegt in dem großen, fünfzehn Distichen umfassenden Epigramm *Die Deutsche Sprache* vor. Die epigrammatische Äußerung Hebbels ist immer ein Resumé, das zahlreiche Ansätze und zerstreute Erfahrungen gleichsam auf einen Unwiderruflichkeitsnenner bringt. Sie besitzt den Notizen gegenüber, aus denen sie sich zusammensetzt, einen höheren Grad von Autorität und bedeutet unter allem Zitierbaren die letzte Instanz. So bietet sie uns, da uns manchmal der dialek-

tische Standortwechsel der Tagebücher verwirren kann, einen festen Anhalt.

Hebbel lobt an der deutschen Sprache die reicheren Möglichkeiten der Wortkombination und belebender Wortzusammensetzungen. In ihrem Wortschatz ist sie den Schwestersprachen überlegen, ebenso, was die ungebundenere, sinnvollere Verlagerung des Wortortes betrifft, in der *unendlichen Freiheit . . . die treffenden Wörter . . . so und anders zu stellen,*

Bis der Gedanke die Form, bis er die Färbung erlangt,
Bis er sich leicht verwebt mit fremden Gedanken, und dennoch
Das Gepräge des Ichs, dem er entsprang, nicht verliert.

Doch bedeutet diese Freiheit für Hebbel keineswegs die Duldung willkürlicher Neologismen, wie seine Polemik gegen die stilistischen Capriolen der Jungdeutschen und Lenaus *Schöne Verse* zeigt. Hebbel warnt vor dem Mißbrauch der Freiheit, die dem Dichter kein artistisches Spiel mit neuen Worterfindungen erlaubt, sondern auch das *individuelle* Wort den Kriterien des *allgemeinen Darstellungsmittels* unterwirft (T. III, 3319). Auf der Erkenntnis, daß aller Sprachgebrauch, auch der dichterische, einem allgemeinverbindlichen *Maß* verantwortlich ist, beruht das endgültige stilistische Confiteor Hebbels. Die Sprache selbst soll unantastbar sein. Die Liebe zum Wort soll den Kosmos der Sprache nicht durch *barbarische* Eigenmächtigkeiten zerstören, sondern in der Pflege und ehrfürchtigen Beherrschung der überlieferten Sprachmittel schützen.

Hütet euch nur, ihr Dichter . . .
Ihn (den *Genius* der Sprache) *zu kränken, zerbrecht nicht mit dem Joch*
das Maaß,
Glaubt nicht zu gewinnen, wenn, kindisch zerstochen, die Dämme
Bersten und reißen; es führt wieder nach Babel zurück,
Oder wer setzte Barbaren im Ungebund'nen die Gränze?
Paßt doch am Ende: er haßt! für das gewohnte: er liebt!
Viel sind der Sprachen auf Erden, schon dieses sollte uns lehren,
Daß kein inneres Band Dinge und Zeichen verknüpft;
Darf sich aber darum ein Jeder die eigene bilden?
Besser wäre der Mensch stumm, wie die Fische im Meer!

Hebbel verändert in seinem Handexemplar, in einer Ausgabe der Neuen Gedichte von 1848 (vgl. W. VII, 255), die Zeilen 15—17. Es heißt hier:

Schmelzt die Wörter nicht um im rohen Tiegel der Willkür
Und verderbt sie nicht durch Verwirrung des Sinns.
Hierin originell zu sein, verdient nur Verachtung. (W. VII, 337.)

Im gleichen Exemplar, nach Zeile 17, korrigiert Hebbel eigenhändig:

Laß Dir kein: es nectart! gefallen, daß ein: es tischt! nicht
Darauf folge, wer steckt Barbareien ein Ziel,
Oder wer wollte beweisen, man könne durchaus nicht so sagen. (ebenda.)

Die kategorische Forderung: *Schmelzt die Wörter nicht um!* zeigt wenig Sinn mehr für die Reize des Wortes, das Ausdruck des Ringens um Ausdruck sein soll, das in der Hand des echten Dichters seinen geheimen Sinn hervorkehrt, der den gewöhnlichen paralysiert usw. Der Dichter als Hüter des Wortes, als Sprach-Wahrer, das ist Hebbels immer häufiger wiederholter Anspruch, der nicht darüber täuschen kann, daß Hebbel damit den Anteil des Dichters am Wort, an der Sprache auf jene ciceronischen Verdienste beschränken möchte, die dem Dichter zwar den ehrenden Titel des λόγιος ἀνήρ eintragen mögen, aber dem tiefsten Ehrgeiz des Dichters nicht gerecht werden, in einer *neuen* Sprache zu sprechen, die, wie Hebbel sagt, das *einzige Kriterium, das niemals trügt*, darstellt. Obschon Hebbel das *fertige* Wort haßt, suchen wir in der so fesselnd ungleichwertigen Sprache Hebbels vergebens (von einzelnen Tagebuchstellen, Briefen, polemischen Aufsätzen abgesehen) nach Worten von der suggestiven Unverkennbarkeit etwa des Kleistschen oder Goetheschen Wortes. Wie so oft in den ästhetischen Forderungen Hebbels finden wir auch hier, wo er um den eigenen Ton ringt und sein Stilideal bezeichnet, jene hellsichtige, fast tragische Erfassung des genialen Phänomens, dessen Bedingungen er lediglich analysiert, anstatt sie zu erfüllen.

Hebbel bescheidet sich schließlich auf einer extrem konservativen Linie:

Seien die Stempel uns heilig, die alle Jahrhunderte brauchten,
Sei es die Weise sogar, die sie bedächtig gewählt;
Fand ein Goethe doch Raum in diesen gemessenen Schranken.
Wären sie plötzlich zu eng für die Heroen von heut'?

Bestimmte Erneuerungsmöglichkeiten für das Wort räumen die letzten beiden Distichen des Epigramms ein, doch ohne der konservativen Gesamt-

auffassung zu widersprechen und den eigentlichen *Zweck der Sprache, die Schätze des Geistes zu sichern*, zu gefährden.

Gleichen wir der Natur, die nie das Wunder der Schöpfung
Wiederholt und doch jährlich im Lenz sich erneut:
Alt sind die Formen, es kehren die Lilien wieder und Rosen
Frisch ist der Duft, und im Kranz thut sich der Meister hervor!

IV.

Wir können nur Vermutungen über die Gründe äußern, die das zwiespältige Verhältnis Hebbels zum Wort verursachen. Wir dürfen nicht vergessen, daß Hebbel Autodidakt war. Ohne Zweifel verbietet die Unsicherheit des autodidaktisch Gebildeten — eines Autodidakten mit dem intellektuellen Gewissen Hebbels — jedes kühnere, erfinderisch geistreiche, „jungdeutsche" Verhältnis zum Wort. Der schwierige und belastete Bildungsweg Hebbels verpflichtete ihn zu leidenschaftlicher Nüchternheit. *Der Gedanke ist bei mir meistens Tyrann, und das läßt keine Schönheit aufkommen* (BW. I, 370). Diese Nüchternheit, die sich stilistisch als „Lakonismus" äußert, hat keinen Sinn für die Neubildungen Heines und Lenaus. *Der einfache Ausdruck ist schon deshalb vorzuziehen, weil alle, auch die glänzendsten Redeflitter veralten, und weil ein Buch, das damit aufgestutzt ist, deswegen, bei sonst bedeutendem Inhalt, in seiner Form später einen Mumien-Eindruck machen muß* (T. I, 1071). Der zunehmende Einfluß Goethes, der *mit den Worten, deren er sich im Sprechen und Schreiben bedient, bestimmte Begriffe zu verbinden für eine unerläßliche Pflicht hält (Literarischer Sansculottismus)*, macht sich auch in Hebbels Verhältnis zum Wort bemerkbar.

Die widerspruchsvollen Bemerkungen über das Wort und seine stilistische Funktion klären sich nicht, wie mancher vielleicht annehmen könnte, durch chronologische Anordnung, die einen konsequenten Auffassungswandel deutlich machte. Die gegensätzlichen Anschauungen laufen nebeneinander her. So fällt zum Beispiel die wichtige Tagebuchnotiz vom 20. 2. 1845, in der Hebbel eine neue Theorie des Wortes entwickelt, in die Entstehungszeit des Epigramms *Die Deutsche Sprache*, das eine dogmatische Absage an die Praxis dieser Theorie darstellt. Der geistesgeschichtliche Standort Hebbels, der einerseits Epigone der Klassik ist, andrerseits Vorläufer des späten 19. Jahrhunderts, bezeichnet auch sein Verhältnis zu Wort und Sprache.

Rilkes Schicksallosigkeit.

Von

Rudolf Steinmetz (Berlin).

Dem Lebensgefühl Rilkes, wie es sich in seiner gesamten Dichtung, besonders aber in den *Elegien*, den *Sonetten an Orpheus* und vorher schon in gewissen Teilen des *Malte* ausdrückt, haftet etwas an, das sich vielleicht mit der Bezeichnung Schicksallosigkeit fassen läßt. Es ist so, als ob für Rilke der andere Mensch als ein Wesen, zu dem man in schicksalhafte Beziehung gerät, nicht existiert; und da, wo er ihn nicht umgehen kann, in der Liebe, hat er sich den Ausweg der Liebe, der es nicht auf den Gegenstand ankommt, geschaffen. Dehn nennt es die „Seinsweise des Nachbarn", sagt, Rilke sehe den Menschen als Landschaft (siehe besonders in seinem Buch Kapitel 8: „Intermezzo: Der verlorene Sohn"!). Heinrich Cämmerer spricht in seiner Interpretation der *Elegien* — beinahe im Ton eines sittlichen Vorwurfs — vom „Vorbeileben an der menschlichen Gemeinschaft", am „unbedingten Einsatz für den anderen". Die Dinge leider nur von einer einzigen, zeitpolitisch bedingten Seite anfassend, handelt Hermann Pongs davon in seinem Aufsatz „Rilkes Umschlag und das Erlebnis der Frontgeneration", und in Holthusens Sprache heißt es in seiner Arbeit über die *Sonette an Orpheus:* „materialer Leerlauf im Religiösen und Erotischen". Ausführlich spricht darüber Hermann Kunisch im Kapitel „Schicksal" seines Buches „Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung". Er sagt: „Rilke flieht in den ‚offenen' Raum, den ‚reinen' Bezug, wo es weder das Gegenüber Gottes noch der Menschen gibt." (Seite 64.)

Bei Kunisch findet sich auch der Gedanke, daß im Hintergrund der Dichtung Rilkes „bestimmte Zustände und Vorgänge im Wesen des Dichters stehen, aus denen allein sie möglich und verständlich wird." (Rainer Maria Rilke, Dasein und Dichtung, S. 83), daß Rilke „aus einer bestimmten Verfassung seines Wesens" heraus unfähig war, „einem Gegenüber, sei es nun der Menschen oder Gottes, standzuhalten, das Ich zu einem Du zu sein", daß ihm die Fähigkeit fehlte, „als Person zu existieren" (S. 84).

Die Absicht dieser kleinen Untersuchung ist es nun, nach jenen „bestimmten Zuständen und Vorgängen im Wesen des Dichters" zu fragen, von denen Kunisch spricht. Sie stützt sich dabei auf briefliche Mitteilungen Rilkes biographischer Art (besonders auf die an Lou Andreas-Salomé

gerichteten), welche — obwohl seit langem veröffentlicht vorliegend — eigenartigerweise in der Rilke-Literatur bisher kaum Beachtung gefunden haben, sowie auf Mitteilungen derer, die Rilke nahestanden, wie die der Fürstin Thurn und Taxis, Lou Andreas-Salomés und Katharina Kippenbergs. Ausgangspunkt ist der große Brief an Lou Andreas-Salomé vom 8. und 9. Juni 1914, über dessen Hintergründe das 1943 erschienene Buch „Benvenuta und Rilke" (das allerdings im einzelnen wohl nur mit großer Vorsicht aufzunehmen ist) weitgehende Aufschlüsse gibt.

*

Im ersten Teil jenes Briefes an Lou Andreas-Salomé schreibt Rilke am 8. Juni 1914 aus Paris: *Liebe Lou, da bin ich wieder einmal, nach einer langen, breiten und schweren Zeit, einer Zeit, mit der wieder eine Art Zukunft vorüber ist, nicht stark und ehrfürchtig aufgelebt, sondern zu Ende gequält, bis sie zugrunde ging (worin mirs ja nicht so leicht einer nachtut). Wenn ich manchmal in den letzten Jahren mich dahin ausreden durfte, daß gewisse Versuche, im Leben selbst menschlicher und natürlicher Fuß zu fassen, deshalb fehlgeschlagen wären, weil die Menschen, um die es sich dabei handelte, mich nicht verstanden, mir, eins über das andere, Gewalt, Unrecht und Schaden angetan und mich so fassungslos gemacht hätten —, so bleib ich nun nach diesen Monaten Leidens ganz anders gerichtet zurück: einsehen müssend diesmal, daß keiner mir helfen kann, keiner, und käme er mit dem berechtigsten, unmittelbarsten Herzen und wiese sich aus bis an die Sterne hinan und ertrüge mich, wo ich mich noch so schwer und steif mache, und behielte die reine, die unbeirrte Richtung zu mir, auch wenn ich ihm zehnmal den Liebesstrahl breche mit der Trübe und Dichte meiner Unterwasserwelt —: ich würde doch (das weiß ich nun) ein Mittel finden, ihn in der ganzen Fülle seiner immer neu nachwachsenden Hilfe bloßzustellen, ihn in ein Bereich luftleerer Lieblosigkeit einzuschließen, so daß sein Beistand, unanwendbar, an ihm selber überreif wird und welk und schrecklich abgestorben.*

Liebe Lou, seit einem Monat bin ich wieder allein, und dieses ist mein erster Versuch, zur Besinnung zu kommen —; Du siehst, wie es um sie bestellt ist. Man wird am Ende manches dabei gelernt haben, — vorderhand freilich merk ich immer wieder nur dieses: daß ich wieder einer reinen und frohen Aufgabe nicht gewachsen war, in der das Leben noch einmal, als ob es gar keine bösen Erfahrungen mit mir gemacht hätte, zu mir herübertrat. Nun ist klar, daß ich auch diesmal durch die Prüfung gefallen bin und nicht aufsteige

und noch ein Jahr in derselben Schmerzklasse sitzen bleibe und auf die schwarze Tafel täglich, von vorne, jene Worte geschrieben bekomme, die gleichen, deren trüben Umlaut ich schon bis auf den Grund meinte ausgelernt zu haben (Briefe 1907—1914, Seite 356ff.).

Und dann berichtet er über etwas, das mit *vielen, vielen Briefen* angefangen habe, *leichten, schönen, die mir stürzend von Herzen gingen*, und das schließlich doch so völlig *zu seinem Elend* ausfiel. Es handelt sich dabei um die Begegnung mit jener Frau, die 1943 unter dem Namen Benvenuta ein Buch über ihr damaliges Zusammensein mit Rilke erscheinen ließ.

Das Urteil, das Rilke in diesem Briefe sich selbst spricht, ist, man möchte fast sagen, vernichtend, und wird auch durch die bis in die letzte Silbe ästhetisch durchgebildete Form seines Ausdrucks nicht gemildert. Er wirft sich vor, selbst schuld zu sein an dem Elend seines einsamen, sich dahinquälenden Lebens, eine beinahe böswillige Unzulänglichkeit für jede ihm hilfreich dargebotene Neigung und Liebe wirft er sich vor. Er gebraucht dabei das bittere Wort von seiner *Unterwasserwelt*, das zu verstehen gibt, wie es in ihm ausgesehen haben muß: wie trübe, wie schlingpflanzenartig verworren. Dem entspricht auch, was er am nächsten Tage, bei der Fortsetzung des gleichen Briefes, von sich sagt: *Daran zweifele ich nun nicht mehr, daß ich krank bin, und meine Krankheit hat sehr um sich gegriffen und steckt auch in dem, was ich bisher meine Arbeit nannte . . .*

Ein Eingeständnis von einer solchen Deutlichkeit findet sich vorher an keiner Stelle bei Rilke, obwohl es sich — wie hier gezeigt werden soll — seit dem kritischen Jahre 1910, also seit der Beendigung des *Malte*, in ihm vorbereitet. Doch spricht er hier zum ersten Male einem anderen gegenüber derart offen aus, was er sich selbst wohl schon seit längerem nur noch schwer verhehlen konnte. Man wird unwillkürlich an das bekannte Wort erinnert, das er während des Krieges einmal zu Katharina Kippenberg sagte: *Es ist mein Schicksal, kein Schicksal zu haben.* Es geht ja auch dabei im Grunde um das Gleiche: Rilke beklagt eine ununterbrochene, hoffnungslose Gleichförmigkeit seines Daseins, einen Mangel, eine Leere, die vergeblich auf ihre Erfüllung wartet.

Es ist ja hinreichend bekannt, in welcher Verfassung er sich in jenen Jahren der dichterischen Unproduktivität und dann während des Krieges befand (während *dieser Lebensausnahme*, die ihn *stumpf und undurchsichtig* machte). Es gab damals genug, auf das eine Verdüsterung seines Lebensgefühles sich zurückführen ließe, und das ihm vorübergehend sich selbst in solch trübem Lichte hätte sehen lassen können. Aber das, worüber er

hier klagt, betrifft weder das Stocken seiner Arbeit noch eine Bedrückung durch die Zeitereignisse — es betrifft etwas Grundsätzliches seiner eigenen Natur: eine Unfähigkeit zum vollen Erleben des Menschlichen und einen Mangel an dem, was sonst als Schicksal das Dasein erfüllt. Wir wollen im folgenden zu erkennen versuchen, welche Erfahrungen und Erlebnisse Rilke dazu brachten, so Schwerwiegendes über sich selbst auszusagen.

*

Zu Beginn des Jahres 1910 war Rilke als Gast seines Verlegers Kippenberg in Leipzig und diktierte das Manuskript des *Malte Laurids Brigge* für den Druck. Damit fand für ihn eine Epoche ihren Abschluß, die von einer im großen und ganzen ununterbrochenen, wenn auch seit der Begegnung mit Rodin immer langsamer, weil disziplinierter werdenden dichterischen Hervorbringung erfüllt gewesen war. Wenn er in diesen Jahren arbeitend an seinem Pult gestanden oder schauend und immer wieder schauend ein Ding in sich hineinzugewinnen gesucht hatte — Kunstwerk, Blume, Tier oder menschliche Gestalt —, so schien sich ihm darin sein einsames, seit dem mißlungenen Eheexperiment vom Leben der Menschen völlig losgelöstes Dasein genugsam erklärt und gerechtfertigt zu haben.

Das war nun anders. Zwar kehrt er nach einem kurzen Frühjahrsaufenthalt in Italien bald wieder in sein Pariser Arbeitszimmer zurück und hat keinen anderen Wunsch als: *Alleinsein, endlich allein sein und zu guter Mühsal kommen; nichts als das; nicht die Spur anderer Wünsche.* (Briefe an seinen Verleger, Brief vom 25. 5. 1910), aber die *gute Mühsal* der Arbeit bleibt fern und will sich nicht wieder einstellen. Der neue dichterische Antrieb bleibt aus, nachdem Rilke alles innerlich Erfahrene in den *Malte* gegeben und in der Art der *Neuen Gedichte* schon so vieles geleistet hat, daß deren Fortsetzung die Gefahr bloßer Virtuosität mit sich brächte. So leer ist dieses Mal seine Einsamkeit, daß er sie schon nach zwei Monaten abbrechen und wieder auf Reisen gehen muß. Im August schreibt er von Lautschin, dem böhmischen Gute der Fürstin Thurn und Taxis, mit der er damals bekanntgeworden war, an Rudolf Kaßner: *Alles ist anders gekommen, ich sahs schwer voraus, es war schwerer. Seit Anfang Juli bin ich fort von Paris, ich mußte nachgeben diesmal, ich konnte nichts über mich bringen. Nie hab ich mir so viel Gewalt angetan.* In dem gleichen Brief heißt es dann weiter: *Ich war in der Gegend von Bremen, es ging mir schlecht. Jetzt erst fängt es an, mir wieder gut zu gehen: seit Samstag bin ich hier in*

Lautschin, bei unserer verehrten Fürstin. Das Leben nimmt sich wieder zu ein wenig Zukunft zusamm. Ich neige zu gutem Willen ohne Überanstrengung. Ich kann mir wieder vorstellen, wie man sich freut. Mein Herz hat schlechte Stellen, aber hier kam es gleich gut zu liegen (Briefe 1907—1914. S. 107f.).

Er nennt den Lautschiner Aufenthalt eine *schöne Wendung*, und anfangs scheint es auch wirklich, als ob diese *schöne Wendung* die besten Folgen mit sich bringen wollte. Als Ende August Rilke auf ein anderes Gut übersiedelt, schreibt er der Fürstin von dort, Lautschin sei die *große Wasserscheide* für ihn gewesen, *nun fließt alles anders ab. ich weiß nicht wohin, ich seh nicht hinaus, es nimmt mich ganz in Anspruch. daß auf einmal alle Quellen da sind, die das neue Gefälle ausnutzen und sich weitertreiben. Das ist gar nicht von meiner Arbeit zu verstehen. die ruht. aber innen im Leben bewegt sich etwas, die Seele wird etwas lernen. sie fängt bei neuen Anfangsgründen an . . . Vielleicht lerne ich nun ein wenig menschlich werden . . .* (Briefe 1907—1914, S. 110f.).

. . . innen im Leben bewegt sich etwas . . . Vielleicht lerne ich nun ein wenig menschlich werden . . . — das sind überraschende Worte aus dem Munde Rilkes, der bis dahin nach dem Grundsatze gelebt hatte: *Entweder Glück oder Kunst . . . Die großen Menschen alle haben ihr Leben zuwachsen lassen wie einen alten Weg und haben alles in ihre Kunst getragen. Ihr Leben ist verkümmert wie ein Organ, das sie nicht mehr brauchen* (Briefe 1902—1906, S. 36), und von dem Katharina Kippenberg berichtet. er sei der Überzeugung gewesen, daß sich der Dichter „soviel als möglich vom Erleben zurückziehen müsse" (K. Kippenberg: Rainer Maria Rilke, S. 16). Es ist, als ob ihm die bis dahin geübte Haltung des Künstlers, der in heroischer Weise sich selbst zugunsten seines Werkes um sein eigenes Leben verkürzt, jetzt, da seine Arbeit ihn im Stich läßt und diese Haltung gleichsam keinen festen Punkt mehr hat, an den sie sich anklammern kann, verdächtig wird. Es ist ja bekannt, daß er sich schon während der Arbeit am *Malte* mit dem Gedanken trug, nach ihrem Abschluß ganz mit dem Schreiben aufzuhören, um Arzt zu werden oder sonst einen Beruf zu ergreifen, ein *metier*, das regelmäßiger und nicht so sehr von unbestimmbaren Kräften abhängig sein sollte. Dazu kann er sich nun aber doch nicht entschließen, obwohl der Gedanke noch Jahre hindurch immer wieder in ihm auftaucht. Seine ganz und gar auf den Dichter angelegte Natur läßt es zu einem solchen gegen sie selbst gerichteten radikalen Entschluß einfach nicht kommen. Da aber andererseits die dichterische Produktivität auch weiterhin aussetzt, beginnt nun für ihn die lange Epoche des Wartens. Zweifelns.

Hoffens und wieder Zweifelns, die — von der Entstehung der *Elegien*-Bruchstücke abgesehen — bis zum Februar 1922 dauern sollte.

Zunächst hat diese Epoche den Charakter einer qualvollen Hin- und Hergetriebenheit ohne festes Ziel, und zwar äußerlich ebenso wie innerlich.

Im November 1910 ist Rilke wieder in Paris. Aber schon für das Ende des Monats nimmt er eine Einladung an, eine Reise nach Nordafrika mitzumachen. *Ganz leicht ist es mir nicht, von hier fortzugehen*, schreibt er an seine Frau, *obwohl mir Paris in dieser Zeit durchaus nicht leicht war . . . Und doch fühl ich deutlich, daß ich diesmal reisen muß, soweit als irgend möglich* (Br. 1907—1914, S. 114). Er muß reisen! Und soweit als irgend möglich! So ist er denn den ganzen Winter über fort, schreibt Briefe aus Algier, Tunis, Kairouan, von Bord eines den Nil aufwärts fahrenden Schiffes, und befindet sich dabei in einer Gesellschaft, die keine angemessene gewesen zu sein scheint. Wiederholt beklagt er diese Reise (deren Eindrücke später in den *Elegien*, besonders der zehnten, aber doch noch ihre Früchte tragen) als eine verfehlte. An Lou Andreas-Salomé schreibt er rückblickend, die Verhältnisse seien ihm so wenig angepaßt gewesen, daß er *Sitz und Haltung verlor und schließlich nicht anders mitkam als einer, den ein durchgegangenes Pferd abgeworfen hat und auf und ab im Bügel mitreißt. Das war nicht das Richtige* (Br. 1907—1914, S. 151). Als er Ostern 1911 wieder nach Paris zurückkehrt, ist nichts gewonnen. Er klagt in einem Brief an die Fürstin: *Mich überholt alles, mir kommt fortwährend Zeit zuvor, ich seh ihr in den Rücken wie ein Nachzügler, wie ein Marodeur, zum Teufel, wann wird es aufhören?* (Br. 1907—1914, S. 122). Und etwas später, im Mai, heißt es in einem ebenfalls an die Fürstin gerichteten Briefe: *Ich gehe viel mit mir zu Rat, warum ich immer noch nicht arbeite, es wäre Zeit, diese lange Trockenheit bringt mir nach und nach meine Seele wirklich in Hungersnot . . . die Tage gehen hin, und mit ihnen wer weiß wieviel Leben. Ob man nicht eine groteske Figur ausdenken müßte, nur um schließlich den Satz anzubringen: ‚Er brachte die letzten sechs, sieben Jahre damit zu, einen Rockknopf zu schließen, der immer wieder aufging?'* (Br. 1907—1914, S. 130).

Im Herbst ist er wieder in Böhmen und Deutschland, in München kommt er auf den Gedanken, dorthin überzusiedeln, an der Universität ägyptologische und medizinische Studien zu treiben und *dabei große Wege zu machen und reiten zu lernen*, aber dann ergibt sich doch noch eine andere Wendung: Anfang November 1911 bezieht er das Schloß Duino an der norditalienischen Adriaküste, das den Thurn und Taxis gehört, und findet

damit für die Dauer eines Jahres wenigstens äußerlich Ruhe und die ersehnte Befestigung.

Er will es jetzt wieder mit der Einsamkeit versuchen, allein sein, sich *einpuppen, zusammen nehmen, kurz und gut, von meinem Herzen . . . leben und von nichts anderem . . . ganz allein in dem alten Gemäuer, draußen das Meer, draußen der Karst, draußen der Regen, vielleicht morgen der Sturm —: nun soll sichs zeigen, was innen ist als Gegengewicht so großer und gründlicher Dinge* (Br. 1907—1914, S. 142). Er will wieder bei sich selber einkehren.

Das erste, was sich aus dieser Heimkehr in die Einsamkeit ergibt, ist eine Art Rechenschaftsbericht über die hinter ihm liegenden anderthalb unruhigen Jahre, ein Rechenschaftsbericht in Gestalt eines Briefes an Lou Andreas-Salomé.

Zunächst geht es darin noch einmal um den *Malte*, wobei deutlich wird, wie wenig erst Rilke sich von dieser völligen Ausgabe seines Innern hatte erholen können. Dann aber kommt er auf das Entscheidende: *Es sind fast zwei Jahre: liebe Lou, Du allein wirst begreifen können, wie falsch und kümmerlich ich sie verbracht habe. Ich meinte an ihrem Anfang eine lange, lange Geduld zu haben, wie oft hab ich sie seither angestückt, was hab ich nicht alles ausgefasert und drangebunden. Ich habe so viel Beirrendes durchgemacht. Erfahrungen, wie die, daß Rodin in seinem siebzigsten Jahr einfach ins Unrecht geriet, als ob alle seine unendliche Arbeit nicht gewesen wäre . . . Was soll ich sagen, mit dem bißchen Arbeit, aus der ich immer wieder völlig hinausgerate, wenn er nicht gerettet war? Soll ich mich wundern, daß das lebensgroße Leben in solchen Zwischenzeiten recht verächtlich mit mir umgeht, und was in aller Welt ist diese Arbeit, wenn man in ihr nicht alles durchmachen und erlernen kann, wenn man außerhalb ihrer herumsteht und sich schieben und stoßen, ergreifen und loslassen läßt, verwickelt wird in Glück und Unrecht und nie nichts versteht.*

Liebe Lou, es steht schlecht mit mir, wenn ich auf Menschen warte, Menschen brauche, mich nach Menschen umsehe: das treibt mich nur noch weiter ins Trübere und bringt mich in Schuld; sie können ja nicht wissen, wie wenig Müh, im Grunde, ich mir mit ihnen gebe, und welcher Rücksichtslosigkeit ich fähig bin. Es ist also ein schlechtes Zeichen, daß ich seit dem Malte oft auf irgend jemanden gehofft habe, der für mich dasein würde; wie kommts? Ich hatte eine unaufhörliche Sehnsucht danach, mein Alleinsein bei einem Menschen unterzubringen, es in seinen Schutz zu stellen; Du kannst Dir denken, daß darüber nichts weiterkam. Mit einer Art Beschämung denke ich an meine beste Pariser Zeit, die der Neuen Gedichte, da ich nichts und

niemanden erwartete und die ganze Welt mir immer mehr nur noch als Aufgabe entgegenströmte und ich klar und sicher mit purer Leistung antwortete. Wer mir damals gesagt hätte, daß mir soviel Rückfälle bevorstehen! Ich wache jeden Morgen mit einer kalten Schulter auf, dort, wo die Hand anfassen müßte, die mich rüttelt. Wie ist es möglich, daß ich jetzt, vorbereitet und zum Ausdruck erzogen, eigentlich ohne Berufung bleibe, überzählig? (Br. 1907 bis 1914, S. 148ff.).

Dieser Brief ist von großer Wichtigkeit. Rilke spricht in ihm offen aus, was er eigentlich in dieser ganzen Zeit gesucht und erwartet hat: Liebe. Es hat auf *irgend jemanden* gehofft, der *für ihn dasein würde.* Er hat eine *unaufhörliche Sehnsucht* gehabt, sein *Alleinsein bei einem Menschen unterzubringen, es in seinen Schutz zu stellen.* Er, der so lange die Menschen gemieden hatte, hatte Menschen gebraucht, sich nach Menschen umgesehen! Das war es, was er damals nach dem Lautschiner Aufenthalt mit dem *menschlich werden* gemeint hatte. Und ebenso offen stellt er fest, was dabei für ihn herausgekommen ist: er hat sich außerhalb seiner Arbeit begeben, und das *lebensgroße Leben* ist *recht verächtlich* mit ihm umgegangen. er ist *geschoben und gestoßen* worden, *ergriffen und losgelassen* und in *Glück und Unrecht verwickelt*, ohne jemals recht verstanden zu haben, was ihm geschah.

Auch ohne zu wissen, was sich im einzelnen ereignet hat, kann man aus diesen Worten ablesen, welche bitteren Erfahrungen er in dieser Zeit gemacht haben muß. Augenscheinlich hatte sich auch eine gewisse äußere Lebensungeschicklichkeit des Dichters dabei ausgewirkt, aber das Entscheidende konnte die nicht gewesen sein. Dazu handelte es sich um viel zu innerliche Dinge. Die eigentliche Ursache muß woanders gelegen haben, nicht in seiner äußeren, sondern in seiner inneren Konstitution. Briefstellen aus der folgenden Zeit beweisen, daß dies tatsächlich so war, und daß sich Rilke schon damals völlig im Klaren darüber befand. Anfang 1913 schreibt er: *Ich bin gar kein Liebender, mich ergreifts nur von außen, vielleicht weil mich nie jemand ganz und gar erschüttert hat, vielleicht weil ich meine Mutter nicht liebe . . . Alle Liebe ist Anstrengung für mich, Leistung, surmenage, nur Gott gegenüber habe ich einige Leichtigkeit, denn Gott lieben heißt eintreten, gehen, stehen, ausruhen und überall in der Liebe Gottes sein* (Br. 1907—1914, S. 282).

Diese Stelle aus einem Brief an die Fürstin Thurn und Taxis besagt eigentlich schon alles. Lou Andreas-Salomé berichtet von ihm die Äußerung, er habe *die schmerzhafte Sicherheit* gehabt, daß ihm *in jedem Zusammensein*

Gewalt geschehe, Schrecken, Flucht, Rückweg ins verfallene Alleinsein (L. Andreas-Salomé: „Rainer Maria Rilke", S. 64). In einem an sie gerichteten Briefe sagt er ein anderes Mal: *Ich sage mir oft, daß ich nur durch Dich mit dem Menschlichen zusammenhänge, in Dir ist es mir zugekehrt, atmet mich an; überall sonst komme ich doch hinter seinem Rücken heraus und kann mich ihm nicht kenntlich machen* (Br. 1907—1914, S. 271). Und an einer anderen Stelle: *Ich habe kein Fenster auf die Menschen, endgültigerweise* (Br. 1907—1914, S. 178).

Und bei Gelegenheit der Lektüre der „Gustgen-Briefe" des jungen Goethe: *. . . was für eine Herrlichkeit, ich lese sie einmal übers andere, — ob man noch so einen Moment im Leben haben kann, auch später, denn ach, ach, gehabt hat man ihn nicht, und so wars nie das Ganze, und man treibts vor sich, stückweis, recht als ein armer Teufel* (Br. an seinen Verleger, Brief vom 3. 9. 12).

Er wußte, daß er nicht mehr im Leben suchen und von ihm erwarten durfte, als den *Menschen, den schwesterlichen . . ., der . . . das Haus besorgt und gar keine Liebe hat oder so viel, daß er nichts verlangt, als wirkend und verhütend an der Grenze des Unsichtbaren dazusein* (Br. 1907—1914, S. 317), den Menschen, *. . . der dabei sein Genügen hätte, Gegenwart auszustrahlen und nichts zu erwarten* (Br. 1907—1914, S. 159). *Ich glaube, in Neapel einmal, vor irgendwelchen antiken Grabsteinen, hat es mich durchzuckt, daß ich Menschen nie mit stärkeren Gebärden berühren sollte, als dort dargestellt ist. Und ich glaube wirklich, ich bin manchmal so weit, allen Andrang meines Herzens ohne Verlust und Verhängnis auszudrücken, indem ich meine Hand leise auf eine Schulter lege* (Br. 1907—1914, S. 160f.)[1]. Es ist bekannt, was während seines Aufenthaltes auf Capri 1906 07 gewisse Abende für ihn bedeuteten, *an denen nichts geschah, als daß ich mit zwei älteren Frauen und einem jungen Mädchen zusammensaß und ihren Handarbeiten zusah und manchmal zum Schluß von einer von ihnen einen Apfel geschält bekam. Es war keine Spur von Schicksal zwischen uns, es ist nicht einmal untersucht worden, wie weit gerade diese Menschen nötig waren, damit das entstände, was da entstand; Namen hat es keinen, aber ich erfuhr beinahe etwas von der mystischen Nahrhaftigkeit des Abendmahls; während es noch war, wußte ich, daß es mir Kräfte gab, und später, in dem mühsamen Alleinsein, erkannte ich diese Kräfte unter allen anderen; es war seltsam, sie hielten am längsten vor* (Br. 1907—1914, S. 148f.).

[1] Vergl. Schluß der *zweiten Elegie* sowie *An der sonngewohnten Straße . . .* (*Späte Gedichte*, S. 152)!

Dies war die ihm gemäße Art, mit Menschen zusammenzusein: ohne eine *Spur von Schicksal*, ohne handelnde Beziehung zu der Person des anderen. (Im Grunde gehört das in die gleiche Sphäre, in der sich auch Rilkes Verkehr mit den Dingen bewegte, die Sphäre, in der es für ihn *jenes Leid und jene Freude* durchzumachen gab, *die nun einmal menschlich sind, ohne eigentlich persönlich zu sein* (Br. 1914—1921, S. 289).) Es war sein Unglück, daß er Zeit seines Lebens nicht den Menschen fand, der ihm dauernden Umgang und dauernde Stärkung dieser Art hätte gewähren können. Vielleicht aber war das auch gar nicht möglich.

Wenn man sich den Inhalt all dieser Selbstbekenntnisse Rilkes klarmacht, so erkennt man, was ihn scheitern ließ, sobald er aus seiner Arbeit hinaustrat ins *lebensgroße Leben*, und woran es lag, daß ihm nach jedem Zusammensein nichts anderes übrig blieb, als *Flucht*, *Rückweg ins verfallene Alleinsein*. Er konnte als Mensch unter Menschen nicht ursprünglich erleben, konnte nicht lieben. Liebe war *Leistung* für ihn. *Anstrengung*, *surmenage*. Das natürliche, von selbst strömende Gefühl, auf dessen unheimlich durchsichtiger Spiegelung seine ganze Dichtung ruht, war ihm in der Wirklichkeit des Lebens, wo es sich um die Beziehung zu körperlich gegenwärtigen Menschen handelte, nicht oder — wie man vielleicht vorsichtiger sagen müßte — nur in Ansätzen gegeben. Das war die schmerzliche Einsicht, zu der er in jenen Jahren der inneren Umstellungsversuche gelangte, und die ihn sagen ließ: . . . *es steht schlecht mit mir, wenn ich auf Menschen warte, Menschen brauche, mich nach Menschen umsehe* . . . Daß er unter dieser Einsicht litt, zeigt schon seine Bemerkung zu den Gustgen-Briefen, und es ist ja auch nur natürlich, daß er in dieser Zeit, da ihm die innere Erfüllung durch die Arbeit fehlte, Verlangen empfand nach einer Liebe, die mehr war als erwartungslose Ausstrahlung von Gegenwart, Verlangen nach der unmittelbaren Erfüllung durch ein Schicksal.

Die Fürstin Thurn und Taxis erzählt: „Als ich Rilke im Herbst 191[illegible] in Berlin sah, erweckte er vor allem an jenem letzten Abend bei mir einen Eindruck von quälender Angst, dabei sprach er viel und aufgeregt und äußerst nervös; er sagte, er habe endlich eingesehen, daß er sich sein ganzes Leben hindurch getäuscht habe. Immer habe er den Gefühlen, dem Willen, den Wünschen der anderen nachgegeben, jetzt wolle er endlich auch selbst fühlen, begehren und lieben. Bisher sei in ihm ein seltsames Gefühl des Mitleids gewesen, daß ihn für alle Bitten, alle Hilferufe empfänglich gemacht habe — leidenschaftlich habe er sich an der Glut der Anderen begeistert

und dann geglaubt, sie selbst zu empfinden. Er habe geglaubt, selbst ebensoviel geben zu müssen, als ihm geschenkt worden sei, — um nur zu bald zu entdecken, daß er sich Illusionen hingegeben habe, die zu einem Nichts zusammenschmolzen. Immer nur Kämpfe, Verzweiflung, Selbstvorwürfe, niemals aber die ganze Fülle des Lebens! Er wolle nicht mehr so fortfahren, wolle endlich sein eigenes Leben leben, nur noch sein eigenes Herz befragen!" Aber gleichzeitig sprach er auch „von dieser tiefen Wunde, die ihn so bitter schmerzte": „Die Liebe, die große Liebe, die er an anderen so sehr bewunderte — er hielt sich für unfähig, sie jemals wahrhaft zu empfinden. Ein Augenblick der Freude, Begeisterung und leidenschaftlichen Glut — und darauf vollständige Enttäuschung, Abscheu und Flucht" (Erinnerungen an Rainer Maria Rilke, S. 71f.).

Auch das in jenen Jahren, nämlich 1913 oder 1914, entstandene Gedicht *Perlen entrollen. Weh, riß eine der Schnüre . . .?* ist wohl nichts anderes, als ein ganz konkret zu verstehender Ausdruck dieser persönlichen Sehnsucht:

Perlen entrollen. Weh, riß eine der Schnüre?
Aber was hülf es, reih ich sie wieder: du fehlst mir,
starke Schließe, die sie verhielte, Geliebte.
War es nicht Zeit? Wie der Vormorgen den Aufgang,
wart ich Dich an, blaß von geleisteter Nacht;
wie ein volles Theater, bild ich ein großes Gesicht,
daß deines hohen mittleren Auftritts
nichts mir entginge. O wie ein Golf hofft ins Offne
und vom gestreckten Leuchtturm
scheinende Räume wirft; wie ein Flußbett der Wüste,
daß es vom reinen Gebirg bestürze, noch himmlisch, der Regen,
wie der Gefangne, aufrecht, die Antwort des einen
Sternes ersehnt, herein in sein schuldloses Fenster;
wie einer die warmen
Krücken sich wegreißt, daß man sie hin an den Altar
hänge, und daliegt und ohne Wunder nicht aufkann:
siehe, so wälz ich, wenn du nicht kommst, mich zu Ende.
Dich nur begehr ich. Muß nicht die Spalte im Pflaster,
wenn sie, armsälig, Grasdrang verspürt: muß sie den ganzen
Frühling nicht wollen? Siehe, den Frühling der Erde?
Braucht nicht der Mond, damit sich sein Abbild im Dorfteich
fände, des fremden Gestirns große Erscheinung? Wie kann

das Geringste geschehn, wenn nicht die Fülle der Zukunft,
alle vollzählige Zeit, sich uns entgegenbewegt?
Bist du nicht endlich in ihr, Unsägliche? Noch eine Weile,
und ich besteh dich nicht mehr. Ich altere oder dahin
bin ich von Kindern verdrängt . . .

(Späte Gedichte, S. 135f.)[2]

Dich nur begehr ich! So stark war in ihm die Sehnsucht, die Sehnsucht, trotzdem, trotz der im Grunde vorhandenen Einsicht in seine Unfähigkeit dazu, den *ganzen Frühling* zu erleben, *den Frühling der Erde*. Und die Geliebte, nach der ihn so verlangte, diese *im voraus verlorne Geliebte*, diese *Nimmergekommene*, war gewiß nicht nur *der Mensch, der schwesterliche*, der bloß Gegenwart ausstrahlen sollte. Das Gedicht *Du im voraus verlorne Geliebte, Nimmergekommne (Späte Gedichte*, S. 91) — gleichfalls von 1913 oder 1914 — zeigt, von einem Augenblick der Entsagung aus gesehen, wie er sie überall und zu jeder Stunde gesucht und erwartet hat. Man wird daran erinnert, wie er im Herbst 1913 einmal an Lou Andreas-Salomé berichtet, daß ihn in Rouen der Blick einer Vorüberkommenden *so bewog, daß ich fast nichts sehen konnte hernach, mich für nichts sammeln* (Br. 1907 bis 1914, S. 301). Und sicher hat ihn dieses starke innere Verlangen gelegentlich auch nach ihm nicht Entsprechendem greifen lassen. In der Taschenbuch-Aufzeichnung, die er am Dreikönigstag 1913 aus Ronda Lou Andreas-Salomé mitteilt, steht eine Wendung, die man bei aller Vorsicht der Interpretation wohl in dieser Richtung verstehen muß: Er hätte *oft auch sich* (wie Kinder *vor Puppen tun*) *an einen eingebildeten Mund gehalten und geschmatzt dabei* . . . Aber in der gleichen Aufzeichnung finden sich auch wiederum jene hellsichtigen Worte, mit denen Rilke besser, als es irgendein anderer könnte, seine Abgetrenntheit von allem schicksalhaften Erleben zum Ausdruck bringt: *Sein Geschehen war schon draußen, stand in den überzeugten Dingen, mit denen die Kinder spielen, und ging in ihnen zugrund. Oder es war gerettet im Aufschaun einer Fremden, die vorüberkam; wenigstens verließ es sich dort auf seine Gefahr. Aber auch die Hunde liefen damit vorbei, beunruhigt und sich umsehend, ob er es ihnen nicht wieder wegnähme. Wenn er aber vor den Mandelbaum trat, der in seiner Blüte war, so erschrak er dennoch, es so völlig dort drüben zu finden, ganz übergegangen, ganz dort beschäftigt, ganz fort von ihm* (Br. 1907—1914, S. 270).

[2] Die Interpunktion dieses aus den *Späten Gedichten* zitierten Textes ist korrigiert nach den Abdrucken von Ernst Zinn in den „Ausgewählten Werken".

Sein Geschehen war schon draußen — sein Schicksal, sein Geschehen war das geheime der Wesen und Dinge um ihn herum, das zu erfühlen ihm in einem außergewöhnlichen Maße verliehen war; für ihn selber aber gab es keines, es sei denn, daß das Aufschauen einer Vorüberkommenden, für einen Augenblick, so etwas wie eine persönliche Beziehung schuf und dadurch in dem Dichter die Dimensionen eines Erlebnisses annahm. Aber ein eigentliches, sich auch im Sichtbaren vollziehendes Geschehen war ihm versagt.

Dehn teilt eine briefliche Äußerung Rilkes mit, die an jemanden gerichtet ist, der seine persönliche Begegnung suchte. Rilke spricht dort von *jener Verwirrung*, hervorgerufen durch *die Nähe des Körperlichen, die den Sinn des Wirklichen unwirklich macht* (R. M. Rilke und sein Werk, S. 33). Man denkt unwillkürlich sofort an die entsprechende Stelle der *zweiten Elegie*, die sich auf die Liebenden und ihre Begegnung bezieht:

> *. . . wenn ihr der ersten*
> *Blicke Schrecken besteht und die Sehnsucht am Fenster*
> *und den ersten gemeinsamen Gang, ein Mal durch den Garten:*
> *Liebende, seid ihrs dann noch? Wenn ihr einer dem andern*
> *euch an den Mund hebt und ansetzt —: Getränk an Getränk:*
> *o wie entgeht dann der Trinkende seltsam der Handlung.*
>
> (Ausgewählte Werke I, S. 237.)

Dieses Unwirklichwerden des Wirklichen, dieses Der-eigenen-Handlung-entgehen, sobald die Nähe des Körperlichen eintritt — das ist die Erfahrung des durch seine Natur zur Schicksallosigkeit Bestimmten, das ist das, was ihm die Liebe zur Anstrengung machte und zur Leistung, und was ihn sagen ließ, daß er ohne *Geschehen* sei.

Wie wir sahen, trat diese Tatsache schon bald in Rilkes Bewußtsein, nachdem er sein Dasein als reiner Dichter aufgegeben hatte und aus seiner absoluten Einsamkeit herausgetreten war. Sie sollte ihre stärkste und anscheinend endgültige Bestätigung finden in der Begegnung mit jener von ihm Benvenuta genannten Frau, die — soweit sich überblicken läßt — die tiefste Erschütterung dieser Art in ihm ausgelöst hat.

*

Zu jener Begegnung kam es — zunächst brieflich — um die Jahreswende 1913/14. Rilke befand sich damals wieder in Paris. Weder die Entstehung der *Elegien*-Fragmente auf Duino im Januar 1912, noch die im

Winter 1912 auf 1913 unternommene Spanienreise sowie der darauffolgende Sommeraufenthalt in Deutschland hatten zu einer anhaltenden Besserung seines inneren Zustandes geführt. Er scheint daraufhin damals entschlossen gewesen sein, sein altes Pariser Leben der Einsamkeit und des geduldigen Wartens auf das Arbeiten-Können wieder aufzunehmen. An Lou Andreas-Salomé schreibt er im Oktober 1913, er wolle wieder *möglichst versteckt* bleiben, *daß ich mich wieder an mich gewöhne, im schönen alten Sinne: vergnügt. Etwas lesend, ruhend, hinaussehend, ich wäre ja mit allem zufrieden, wärs nur ganz wieder mein, ohne auszufließen in die Sehnsucht.* (Br. 1907—1914, S. 301.) (*Die Sehnsucht!* Wieder gesteht er ein, daß sie es gewesen ist, was ihn nun schon über drei Jahre hin- und hergetrieben hat.) *Ich erschrecke, wenn ich denke, wie ich aus mir hinauslebte, wie immer am Fernrohr stehend, jeder Kommenden eine Seligkeit zuschreibend, die sicher bei keiner je zu finden war: meine Seligkeit, die Seligkeit einst, meiner einsamsten Stunden.* (S. 301f.) *. . . ich, der ich nur noch begehrte.* (S. 302.) Und es scheint, als ob diese entschlossene Einkehr auch wirklich hätte Früchte tragen wollen. Ende Dezember schreibt er in einem Briefe an die Fürstin, er sei *in der Puppe*, und etwas später meldet er: *. . . endlich fängt meine Stube wieder an, aus mir selbst vollzählig zu sein, endlich bin ich wieder auf dem Wege, mir nichts vorstellen zu können, was unerschöpflicher, größer, unwillkürlich seliger sein könnte, als meine Einsamkeit, und merke nun erst, wie sehr gleichgültig und fremd sie mir in den letzten, ratlos abtrünnigen Jahren geworden war, wie ich plötzlich alles von Menschen erwartete und nichts mehr von ihr . . .* (S. 329). Er spricht von einer *schmalen Kante von Beruhigung*, auf der er sich erhalte und auf der er, *nachtwandelnd mehr denn gehend*, einen Platz seines Innern zu erreichen strebe, *auf dem ich mich still zu allerhand zuversichtlicher Leistung ansiedeln dürfte.*

Doch da geschah folgendes: Eine junge Frau, Konzertpianistin, kauft in den Weihnachtstagen des Jahres 1913 Rilkes *Geschichten vom lieben Gott* und wird von dem Buche so bewegt, daß sie an den Dichter einen Brief des Dankes und der Verehrung schreibt. Dieser Brief muß in ihm, der gerade dabei war, sich selbst wiederzufinden, alle schon überwunden geglaubte Sehnsucht mit einem Schlage wieder aufgeweckt haben, denn schon gleich darauf ist seine Antwort bei ihr, und zwar eine überaus herzliche. Es hat ihn getroffen, daß sie musiziert: *. . . was sind Sie doch, wenn Sie schon damals reisten, nicht plötzlich durch Südspanien gekommen, wie hätt ich Sie empfangen, mein Herz hätte Ihnen Triumphtor um Triumphtor gebaut. Sie hätten sie nur fortwährend einziehen gesehen, Ihre Musik, den*

zur Ankunft wäre es erst ganz innerst in mir gekommen, wo ich selbst noch nie war. So antwortet er ihr, überraschend, wenn man bedenkt, daß es sich um eine Unbekannte handelt, in einer Art, die an Balzacs überströmendes Eingehen auf die Briefe seiner *Etrangère* erinnert. Und noch mehr: Brief auf Brief schreibt er ihr nun, nach ihren Angaben täglich sogar. An Lou Andreas-Salomé meldet Rilke zwar nur kurz eine Korrespondenz, eine *schöne, irgendwie hoffnungsvolle, die mich äußerlich oft, innerlich viel öfter beschäftigt* (Br. 1907—1914, S. 337); aber was aus dieser Korrespondenz mitgeteilt ist, spricht eine sehr entschiedene und zu ganzem Ergreifen bereite Sprache: . . . *schönes Herz, wie strömt, wie strömt Ihnen mein Herz hinüber — alle Briefe, die in Jahren möglich wären, möchte ich Ihnen auf einmal schreiben, wissen Sie, es gibt solche Morgen am Meer, heiter starke, alle Wellen wollen zugleich kommen . . . es ist lauter Freude zwischen uns, die ist klar, da sehen sich die entferntesten Ortschaften und die Glocken gehen fast sichtbar durch die empfängliche Luft . . .* (Benvenuta und Rilke, S. 18).

Er erzählt ihr von den letzten, durchlittenen Jahren: . . . *ich bin sicher weitergegangen . . . aber mir ist, als wäre ich einfach vor mich hin in einen Berg hineingegangen und ich hätte, durch fortwährende Wunder wider die Natur, Steine eingeatmet, wesend in nichts als Gestein. Nun lieb ich Wunder nicht und habe alle Lust zur Natur, da kam ich mir manchmal monströs vor in meinem Gebirg . . . ich hoffte auf einen, der mich mit der Hacke herausholte, der mich freimeißelte, der mich auf eine Wiese legte unter den Wind, — der nichts sagte, der alles begriffe, der da wäre; wahrscheinlich habe ich so geschrieen, daß wirklich ein paar Vorübergehende sich daran machten, mich herauszuholen, aber da sie mich zutage hatten, da war's völlig falsch. Ich habe keine Übung mit Menschen, ich bat sie am Ende, zu gehen; und kaum waren sie fort, so kroch ich wieder in meinen Berg hinein, denn draußen gab ich mich weg und bekam nichts dafür wieder, während das Gestein mich wenigstens zusammenhielt . . .* (Seite 18).

Nachdem er ihr so sein ganzes Elend enthüllt hat, sagt er, daß sie nun seine große Hoffnung sei, daß er, *bei dem niemand wirklich innerlich Zulaß hat*, jedem schreiben würde, nicht zu ihm zu kommen, ihr aber schriebe er: *Handeln Sie nach Ihrer Freude: Die kann nicht anders als recht tun, denn die hat Macht und Herrlichkeit auf ihrer Seite* (S. 19).

Der Ton der Briefe wird immer offener und hingebender. Schon nach kurzem heißt es: *Teure, Nächste, Schwester, bist Du da? Ist es möglich, hat Gott Dich mir geschickt in den Jahren meiner Lebensnot, damit ich überstünde?* (S. 22). Und er setzt hinzu: *Das plötzlich empfundene Du soll mir das*

frühere Wort nicht fortnehmen, ich will Dir alles sagen, alle Namen, und mir's so fühlbar machen, daß Sie mir Nähe und Ferne sind, daß Du mir das Offene bist und die Zuflucht vor ihm . . . (S. 22). Er erzählt ihr seine ganze Vergangenheit, breitet alle Qualen und Verworrenheiten seiner Einsamkeit vor ihr aus, und — er wagt es, seinen Gefühlen noch einmal die Prüfung ihrer Verwirklichung aufzuerlegen, indem er um ein Zusammentreffen bittet. Aber er weiß auch, was er damit wagt: *Benvenuta, Schwesterlichste, wie oft kommt in dieses lautere Strömen zu Dir die immer nahe Angst des Nichtkönnens (meine Dir gegenüber so tiefe Angst), denn ich weiß, ich bin nicht wie die Tage des Jahres, die einer aus dem anderen hervorgehen, sondern es kann alles Übermaß der Säglichkeit mit einem Schlag ins starrste Gegenteil überschlagen wie jener Fluß, der unvermutet mit seinen Wassern unter die Erde tritt — . . .* (S. 30). Aber noch drückt er gleichsam diese Angst in den Hintergrund. Noch ist er voller Hoffnung und Erwartung, dieses Mal endlich doch aus dem *Nichtkönnen* ins *Können* des Gefühls zu gelangen. Sie treffen sich in Berlin. In den „Briefen an seinen Verleger" findet sich eine kurze Mitteilung Rilkes vom 25. Februar 1914, daß er *für unbestimmt nach Berlin gehe, wozu mehrere ganz unerwartete, aber mir freundliche Anlässe über Nacht sich konstellierten.* Weitere Briefe, von der Erwartung noch gesteigert, gehen der Begegnung voran, fast bis zum letzten Augenblick. Zwar heißt es auch jetzt noch einmal: *. . . ach, Benvenuta, Teure, Nahe, Nächste, vielleicht fühlst Du, kaum daß Du mich anrührst, daß der Sprung doch unheilbar ist, so daß der reinste Anschlag nicht mehr klingen kann, weil ein dunkles unerbittliches Schicksal irgendwo am Glockenbug anruht* (S. 44) — aber er kann nicht anders. Das Verlangen nach dem konkreten Erlebnis ist zu stark. Kurz vor dem Zusammentreffen entstehen Verse, die als Gedicht neben anderem Rilkischen gewiß nicht bestehen können, die aber in einfacher Weise sagen, was er endlich zu finden hofft:

Ach, wie Wind durchging ich die Gesträuche,
jedem Haus entdrang ich wie ein Rauch,
wo sich andere freuten in Gebräuche,
blieb ich strenge wie ein fremder Brauch.
Meine Hände gingen schreckhaft ein
in der andern schicksalvolle Schließung;
alle, alle mehrte die Ergießung:
und ich konnte nur vergossen sein.
Siehst Du, selbst um das Gestirn zu schauen,

braucht's ein kleines irdisches Beruhn,
denn Vertrauen kommt nur aus Vertrauen,
alles Wohltun ist ein Wiedertun;
ach, die Nacht verlangte nichts von mir,
doch wenn ich mich zu den Sternen kehrte,
der Versehrte an das Unversehrte:
worauf stand ich? War ich hier?
Flutet mir in diese trübe Reise
Deines Herzens warme Bahn entgegen?
Nur noch Stunden, und ich werde leise
meine Hände in die Deinen legen.
Ach, wie lange ruhten sie nicht aus.
Kannst Du Dir denn denken, daß ich Jahre
so — ein Fremder unter Fremden — fahre,
und nun endlich nimmst Du mich nach Haus!

Seine Bereitschaft zur Liebe hätte nicht größer sein können, dennoch sollte die heimliche Angst am Ende recht behalten. Ungefähr neun Wochen dauerte das Zusammensein der Beiden, in Berlin, in Paris, auf Duino. Am 25. Februar war Rilke von Paris abgereist, vom 18. Mai liegt aus Assisi ein Brief an die Fürstin vor, bei der er und Benvenuta zuletzt geweilt hatten, ein Bericht über die vorherliegenden zehn Tage, die er wieder allein verbracht hatte: . . . *jedes Atom in mir aus einer . . . schweren stumpfen Stummheit gemacht, . . . jedem Wohltun, Gott verzeih mir, so verschlossen und abgelehnt . . . Il faut que je me remette, que je me retrouve, ce sera long et je ne crois pas que cela passera ici* (Br. 1907—1914, S. 351f.).

Welcher Art die Katastrophe war, die sich inzwischen ereignet haben muß, geht — wenigstens teilweise, von der Frau aus gesehen — hervor aus deren Erinnerungen, die, wie schon gesagt, vor einigen Jahren als Buch erschienen sind. Allerdings muß an dieser Stelle ausgesprochen werden, daß an diesem Buche nur die darin mitgeteilten Auszüge aus bisher unbekannten Briefen Rilkes von Wert sind, aus Briefen, deren Bedeutung dadurch gekennzeichnet wird, daß er sie noch lange danach einmal den *Ausdruck und die Aussage seines ganzen Lebens* nennt. Im übrigen bleibt die Verfasserin bei allem guten Glauben, den schwärmerisch Verehrten bis in seine letzten Tiefen verstanden zu haben, doch sehr an der Oberfläche der Dinge. Sie sieht lediglich einen Konflikt Rilkes zwischen Leben und Kunst und erklärt daraus das schwankende, immer wieder unschlüssige

Verhalten, das er an den Tag legt. Er tut ihr gegenüber eine inhaltsschwere Äußerung: *Wo ich aber dem Leben je verpflichtet war oder mich ihm verband, da hab ich's nicht gekonnt, da hab ich mich zurückgenommen, ich weiß nicht wohin, da hab ich alles widerrufen* (Benvenuta und Rilke, S. 236).

Doch sie versteht das nur von einer Seite her, eben in Bezug auf seine Gebundenheit durch die künstlerische Arbeit, und ahnt nicht, welche quälenden Erfahrungen mit dem *Nichtkönnen* menschlicher Gefühle dahinter stehen. *Liebes, liebes Herz, ich habe Gott lange nichts gebeten, nun bitt ich ihn, er möchte mich Dich lieben lassen mit allen Wurzeln meines Herzens . .*, schreibt er ihr einmal (S. 153)! Gewicht hat die Stimme der Verfasserin einzig da, wo sie der einfache Ausdruck ihres natürlichen weiblichen Empfindens ist. Als Rilke trotz allem die Frage wagt, ob sie für immer mit ihm zusammen bleiben wolle, muß sie bekennen, sie liebe ihn nicht so, daß sie *die Mutter seiner Kinder* sein möchte (S. 145).

Hier regt sich ein Instinkt, der nicht mit dem Einwand abzutun ist. diese Frau habe eben nicht die nötige Größe besessen, um einem Rilke gerecht zu werden. Es klingt naiv, wenn sie nach einer Vorlesung der *Elegien*-Fragmente durch Rilke sich fragt: *Warum verherrlicht ein Dichter, der alles Menschliche so zutiefst begreifen kann, das Ungewisse, das Bange, das Verzichtende, das Entsagungsvolle: Wo ist das Ja des Lebens, der Mut zum Kampf ins Licht, die strahlende Hoffnung zur Überwindung?*, aber in ihrem Entsetzen über den unheimlich bekenntnishaften Puppen-Aufsatz (der wohl das allerpersönlichste Zeugnis ist, das Rilke in seiner Dichtung von sich selbst abgelegt hat) liegt etwas sehr Berechtigtes. Sie spricht da vom *Zerfasern und Zerstören einfachster unschuldigster Gefühle und Freuden*. Dabei erkannte sie wohl kaum den eigentlichen Charakter dieses „Aufsatzes", in dem es ja um weit mehr geht, als nur um Rilkes Verhältnis zu Puppen, aber es graute ihr auch ohne eigentliches Verständnis. Sie sagt ihm das, und: *Er sah mich an mit einem traurigen, fast hilflosen Lächeln, das mich erschütterte*. Welch inneres Verhängnis muß Rilke dazu getrieben haben, ihr, gerade ihr, an der er noch einmal unter Aufbietung aller Kräfte versuchen wollte, zu lieben, diesen Niederschlag seiner quälendsten Erfahrungen vorzulesen!

Die äußeren Tatsachen, die das Buch mitteilt, sind die, daß Benvenuta Rilke auf seine Frage, ob sie seine Frau werden wolle, nicht mit Ja antworten kann, daß seine Verfassung während ihres gemeinsamen Aufenthaltes auf Duino zusehends gequälter und zerrissener wird, und daß sie ihn schließlich, als er nach Assisi weiterreist, entgegen seinen Erwartungen

nicht begleitet, sondern sich von ihm trennt. Sie bleiben zwar noch eine Zeitlang in loser schriftlicher Verbindung, sehen sich auch noch einige Male, aber beiden ist es klar, daß damit der endgültige Abbruch vollzogen ist. Und auch die letzten Beziehungen hören ganz auf, nachdem Rilke einmal während der Kriegsjahre in einer Straße Wiens, in Begleitung einer anderen Frau, grußlos an Benvenuta vorübergegangen ist.

Nach Rilkes Tode erhielt diese ihre an ihn gerichteten Briefe aus dem Nachlaß zurück. Beigefügt war ein letztes Wort Rilkes an sie mit der Aufschrift *dernière lettre à B.* Aus diesem „letzten Briefe", von dem der Dichter wußte, daß er bei seinen Lebzeiten nicht in die Hände der Empfängerin kommen würde, hat diese nun eine Stelle mitgeteilt, die in ihrer rückhaltlosen Offenheit zeigt, daß die inneren Ursachen für den negativen Ausgang der von beiden Seiten mit so vieler Bereitschaft und Hingabe versuchten Gemeinsamkeit die gleichen waren, wie diejenigen, die Rilke — wie wir sahen — auch früher schon zu keiner gelungenen Beziehung zu einem Du hatten kommen lassen, und daß er dies als die endgültige Bestätigung einer Veranlagungstatsache empfand, an deren Unabänderlichkeit er bis dahin vielleicht noch nicht ganz hatte glauben wollen. Er schreibt dort: *Ich habe Dich überall gesucht . . . ja, siehst Du, da stand ich, stand und mißtraute meiner Seele und mißtraute meinem Körper und mißtraute meinem vergeblichen Suchen — und konnte Dir nicht schreiben, denn da war immer mein allzu schweres Herz zu Dir, mein vielleicht längst gerichtetes, vergehendes Herz — nur mein Herz — keine Worte — nicht ein Wort — und mein Herz konnte ich nicht schreiben . . . Im Lichte Deines strahlenden Daseins zu mir ist alles Verbogene, alles heillos und unerbittlich Versehrte meiner Natur endgültig klargeworden. Da warst Du, Benvenuta, mein Gestirn, und wolltest mir scheinen zu meiner Feldschlacht, zu meinem Siege. Ich aber war nicht wie Josua und wagte es nicht und traute mir's nie zu, daß ich's vermöchte: die Sonne zu halten* (Benvenuta und Rilke, S. 302).

Um das Gewicht dieser Worte ganz zu erfahren, muß man bedenken, sie stammen nicht aus dem unmittelbaren Nachklang des damaligen Erlebnisses. Sie sind mindestens drei bis vier Jahre danach niedergeschrieben (denn bis 1916 dauert die schriftliche Verbindung zwischen beiden), wahrscheinlich aber noch später. Diese Frau, von der sich der Leser ihres Buches ein wie auch immer geartetes Bild machen mag, muß für Rilke sehr viel bedeutet haben. Aber die Worte von dem *Verbogenen*, dem *heillos und unerbittlich Versehrten* seiner Natur zeigen, daß die *Angst des Nichtkönnens*, von der er vor dem Zusammentreffen schrieb, recht behalten hatte. Es

war ihm anscheinend nicht gelungen, die in der Einsamkeit empfundene Gefühlsbewegung auch in Gegenwart der Frau aufrechtzuerhalten, und daran war auch dieser, mit so viel Erwartung und Hoffnung unternommene Versuch einer unmittelbaren Teilnahme am Leben ebenso wie die früheren gescheitert. Die an den Anfang dieser Untersuchung gesetzten Stellen aus einem Brief an Lou Andreas-Salomé zeigen die große Niedergeschlagenheit Rilkes über dieses Ergebnis, das er — wie schon betont — als ein endgültiges empfinden mußte.

*

Wir wissen nicht, ob Rilke in späteren Jahren nicht trotzdem noch weitere derartige Ansätze, die Grenzen seiner Natur zu überschreiten, unternommen hat, aber das, was hier an mittelbaren und unmittelbaren Hintergründen jenes Bekenntnisbriefes darzustellen versucht wurde, zeigt vielleicht schon zur Genüge, wie berechtigt die darin enthaltenen Aussagen waren.

Unmittelbar vor dem Erlebnis mit Benvenuta hat Rilke, veranlaßt durch die Bitte einer Künstlerin, die ihm Abbildungen ihrer Wachsfiguren zuschickte, den schon erwähnten Aufsatz *Über Puppen* geschrieben. Beim Lesen dieser erbitterten, von einem beinahe leidenschaftlichen Haß erfüllten Abhandlung hat man unwillkürlich das Gefühl, ihm sei es dabei um etwas äußerst Persönliches gegangen, um eine Erfahrung, die sein innerstes Selbst betraf, und nicht nur um Puppen-Kindheitserlebnisse. Dieses Gefühl findet eine überraschende Bestätigung durch eine Bemerkung Rilkes in einem anderen Brief an Lou Andreas-Salomé vom 20. Juni 1914.

Er schreibt dort über seinen Aufsatz: *Aber ist es nicht furchtbar, daß man ahnungslos so etwas hinschrieb, unter dem Vorwand einer Puppen-Erinnerung vom Ureigensten handelnd, und dann die Feder rasch fortlegte, um das Gespensterhafte noch einmal unbegrenzt, ja wie noch nie auszuleben, bis einem jeden Morgen der Mund dürr war vom Werg, mit dem man, Ball durch und durch, angefüllt war, bis in ihn herauf?* (Br. 1907—1914, S. 365). Vom Ureigensten handelnd! Zunächst zwar *ahnungslos*, unbewußt, hinterher aber es erschrocken erkennend. Und *um das Gespensterhafte noch einmal unbegrenzt, ja wie noch nie auszuleben . . .* — nämlich in dem Liebesversuch mit Benvenuta!

In jenem Aufsatz heißt es von der Puppe: . . . *undurchdringlich und in dem äußersten Zustand von vorweggenommener Dickigkeit unfähig, auch nur einen Tropfen Wasser an irgendeiner Stelle einzunehmen; ohne eigenes Urtei*

nachgiebig gegen jeden Lappen und doch, wenn er einmal angeeignet war, ihn auf eine besondere Art besitzend, nachlässig, selbstgefällig, unrein; nur im Augenaufschlag einen Moment wach, dann sofort mit den unverhältnismäßigen berührbaren Augen offen hinschlafend, wohl kaum imstande, zu unterscheiden, ob das mechanische Lid auf ihnen liegt oder jener andere Gegenstand, die Luft; träge: hingeschleift durch die wechselnden Emotionen des Tages, in jeder liegen bleibend; wie ein Hund zum Mitwisser gemacht, zum Mitschuldigen, aber nicht wie er empfänglich und vergeßlich, sondern eine Last in beidem (Ausgewählte Werke II, S. 265f.).

So Rilke über die Puppe. Aber wenn er dann von dem *Werg* spricht, *mit dem man, Balg durch und durch, angefüllt war*, dann erkennt man die unheimlich und grauenvoll persönliche Art der Erfahrung, die er mit seinem eigenen Selbst gemacht haben muß, in Augenblicken, in denen er auf das unbedingte Mitgehen dieses Selbst angewiesen war. Man denkt an jene Briefe von Duino und aus Spanien, in denen er über die Abstumpfung seines Empfindungslebens klagt *(wenn mir einen Augenblick die Bewegung durchs Gefühl gleitet, die unendlich weit will, das Gefühl geht nicht mit, es bleibt stehen in irgendeiner Unebenheit des Körpers, steht ab und verdirbt* (Br. 1907—1914, S. 212), und man ahnt, gegen wen die Erbitterung des Puppenaufsatzes sich eigentlich richtet, auf wen die Vorwürfe des Undurchdringlichen, Nicht-Aufnahmefähigen und Trägen sich beziehen und welcher Art die Hemmung war, die sich bei Rilke immer wieder zwischen ihn und den anderen Menschen stellte. *O Lou, in einem Gedicht, das mir gelingt, ist viel mehr Wirklichkeit, als in jeder Beziehung oder Zuneigung, die ich fühle*, schreibt er schon einmal im Jahre 1903 (Br. 1902—1906, S. 115) und nimmt damit im Grunde alle späteren Erfahrungen und Einsichten vorweg.

Zusammenfassend kann also wohl gesagt werden: Hinter jenen eigentümlichen Bestandteilen des rilkischen Weltbildes, auf deren Herausarbeitung durch Kunisch, Holthusen, Cämmerer, Dehn und andere in der Vorbemerkung hingewiesen wurde, und die wir hier mit dem Ausdruck „Schicksallosigkeit" zu erfassen suchten, stehen Tatsachen, die die Verwurzelung dieser Bestandteile in persönlichen Erfahrungen Rilkes erweisen. Wie wir gesehen haben, waren diese Erfahrungen dadurch bestimmt, daß es Rilke — und zwar aus Gründen von sicher ebensosehr körperlicher wie seelischer Natur — versagt war, unmittelbar für einen anderen Menschen zu empfinden und sich aus dieser Empfindung heraus dem anderen gegenüber handelnd zu verhalten, daß es außerhalb seiner Grenzen lag,

Menschen auf die Dauer anders als im reinen Anschauen zu erleben. Guardini wendet sich im Anschluß an die Interpretation jener Stelle der *zweiten Elegie*, die von der Fragwürdigkeit der Liebeserfahrung spricht, gegen diejenigen, die Rilke dieser seiner Veranlagung wegen „krankhaft" nennen, und setzt dagegen das Wort von den „Randerfahrungen" (Zu R. M. Rilkes Deutung des Daseins, S. 53f.), aber es läßt sich doch nicht übersehen und wurde hier zu zeigen versucht, wie solche Randerfahrungen für Rilke eben nicht nur Randerfahrungen blieben, sondern in den Mittelpunkt seines Erlebens rückten. Der Aspekt, unter dem er das Dasein erfuhr, wurde dadurch ein in besonderem Maße individuell gelagerter, die rilkische Existenz gleichsam ein Sonderfall innerhalb der menschlichen Existenz überhaupt. . . . *Aber wenn, von Anfang an, das elementarische Hinstürzen der Luft, des Wassers reines und vielfältiges Benehmen und was Heroisches im Vorgang der Wolken war, ihn über die Maßen ergriff, ja ihm, der es im Menschlichen nie zu fassen vermochte, recht eigentlich als Schicksal an die Seele trat, so konnte ihm nicht entgehen, daß er nun, seit den letzten Einflüssen, solchen Beziehungen gleichsam endgültig übergeben sei. Etwas sanft Trennendes unterhielt zwischen ihm und den Menschen einen reinen, fast scheinenden Zwischenraum, durch den sich wohl Einzelnes hinüberreichen ließ, der aber jedes Verhältnis in sich aufsaugte und, überfüllt davon, wie ein trüber Rauch Gestalt von Gestalt betrog. Noch wußte er nicht, wie weit den Anderen seine Abgeschiedenheit zum Eindruck kam. Was ihn selbst anging, so verlieh erst sie ihm eine gewisse Freiheit gegen die Menschen, — der kleine Anfang von Armut, um den er leichter war, gab ihm unter diesen aneinander Hoffenden und Besorgten, in Tod und Leben Gebundenen eine eigene Beweglichkeit. Noch war die Versuchung in ihm, ihrem Beschwerten sein Leichtes entgegenzuhalten, obwohl er schon einsah, wie er sie darin täuschte, da sie ja nicht wissen konnten, daß er nicht (wie der Held) in allen ihren Bindungen nicht in der schweren Luft ihrer Herzen, zu seiner Art Überwindung gekommen war, sondern draußen, in einer menschlich so wenig eingerichteten Geräumigkeit, daß sie sie nicht anders als das Leere nennen würden . . . .* (Ausgewählte Werke II, S. 259ff.). So heißt es in der Prosaaufzeichnung *Erlebnis*, die 1913 entstand.

Wie wir hier gesehen haben, hat Rilke aber diese *Abgeschiedenheit* dieses *sanft Trennende*, nicht nur so, nicht nur als einen Vorsprung gegenüber der Schicksalsverflochtenheit der Anderen empfunden — der schicksallose Charakter seines Wesens war im Gegenteil für ihn auch eine Quelle tiefen Leidens an sich selber und langandauernder Verzweiflungen. Di

Einsamkeit Rilkes stand oft hart an der Grenze der Trostlosigkeit. Daß es ihm dennoch gelang, das Leben auf seine Art zu bestehen und zu dem *Ja* der *neunten Elegie* und der Rühmung des Hiesigen in den *Sonetten an Orpheus* vorzudringen, war nur möglich durch die Gnade seines Dichtertums, die gerade aus dem, was seine persönliche Not war, den Bau seines Werkes entstehen ließ: *Ach, da wir Hilfe von Menschen erharrten, stiegen Engel lautlos, mit einem Schritte hinüber, über das liegende Herz* (Taschenbuch-Aufzeichnung vom 11. Juli 1912).

Literatur[1]

Rainer Maria Rilke, Ausgewählte Werke I und II. Leipzig 1942.

Rainer Maria Rilke, Späte Gedichte. Leipzig 1934.

Rainer Maria Rilke, Briefe 1902—1906. Leipzig 1930. Briefe 1907—1914. Leipzig 1933. Briefe 1914—1921. Leipzig 1938. Briefe 1921—1926. Leipzig 1935.

Katharina Kippenberg, Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag. Leipzig 1938.

Lou Andreas-Salomé, Rainer Maria Rilke. Leipzig 1928.

Marie Fürstin von Thurn und Taxis-Hohenlohe, Erinnerungen an Rainer Maria Rilke. München-Berlin 1932.

Magda von [Hattingberg]. Rilke und Benvenuta. Ein Buch des Dankes. Wien 1943.

Heinrich Cämmerer, Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien. Stuttgart 1937.

Fritz Dehn, Rainer Maria Rilke und sein Werk. Leipzig.

Romano Guardini, Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. (Schriften für die geistige Überlieferung.) Berlin 1944.

Hans-Egon Holthusen, Rilkes Sonette an Orpheus. München 1937.

Hermann Kunisch, Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung. Berlin 1944.

Hermann Pongs, Rilkes Umschlag und das Erlebnis der Frontgeneration. Dichtung und Volkstum (Euphorion) 1936, S. 75ff.

[1] Die Gesammelten Werke standen nicht zur Verfügung. Es wurde daher nach den angegebenen Ausgaben zitiert.

Geheimnisse des reifen Lebens.

Goethe und Carossa.

Von

Horst Oppel (Mainz).

I.

Die geistige Gemeinsamkeit mit Goethe, der aus seinem Zeitalter als ein Wunder an erscheinender Gesetzlichkeit in das unsrige herüberwirkt, hat Carossa selbst am allerwenigsten in Abrede gestellt. Es bedürfte gar nicht einmal der Goethe-Rede vom Jahre 1932, die sich zur weltbewegenden Mächtigkeit dieser *Geistersonne* bekennt, um uns davon zu überzeugen, daß weit über die Fragen der Abhängigkeit und der Schülerschaft hinaus hier ein Auge vorbereitet ist, mit Goethe den Sinn für die geheimnisvollen Ordnungen im Leben zu pflegen. Von der Lyrik bis zum letzten Prosawerk Carossas sind die *ungeheuren Elemente*, die seit der ersten, jugendlichen Begegnung mit Goethe erschreckend und zugleich beglückend in sein eigenes Dasein aufgenommen worden sind, zu künstlerischer Formgebung und Symbolschöpfung gediehen. Nach dem Verhältnis Carossas zu Goethe fragen, das heißt also gar nicht, von Seite zu Seite Bekenntnis zu Goethe und Danksage an das Erbe der Weimarer Klassik sammeln, sondern in jene gemeinsame Tiefenschicht hinabsteigen, der die Kräfte des Geleites und der Verwandlung entstammen.

Nun will uns freilich scheinen, als ob Carossa mit den Aufzeichnungen Angermanns in ganz besonderem Maße in den bewußt gewordenen Zusammenhang mit der großen Folge der Goetheschen Alterswerke eintritt. Gewiß bieten die *Geheimnisse des reifen Lebens* doch auch nur eine Begegnung von Seelen, deren gegenseitige Durchdringung und Verschmelzung zu einem *Sternbild* von unbegreiflichen und unbeirrbar wirkenden Mächten vorgesehen ist. Also das Gleiche, was seit *Doktor Bürger* und dem *Arzt Gion* kein Herz ohne Antwort und kein echtes Bedürfnis ohne Erfüllung läßt. Die *traumverwandten Mittel der Kunst* verschlingen irdische Tatbereitschaft und ewige Weltferne in der gleichen mütterlichen Dämmerung, in der Carossa von jeher alle echten Keime unseres Daseins fand. Aber mit den Aufzeichnungen Angermanns hat der Dichter des reifen Menschseins, der immer vom Ende der Bezüge her spricht, diese Lebensstufe so unmittelbar

und so eindringlich zur Existenzerfahrung gemacht, daß er in einem ausgezeichneten Sinne zum Künder des reifen Lebens wird, — so wie vor ihm in letzter und höchster Steigerung kein anderer als Goethe uns in die Entscheidung gestellt hat, sein reifes Menschentum auch wirklich als die vollkommene Reife anzuerkennen. Klingt es nicht wie eine Begegnung mit dem Urbild des späten Goethe, wenn am Eingang des Werkes die Worte stehen: *Wir werden reif und fangen zu welken an; aber der Tod bleibt noch aus, und nun kann, über alle Erfahrung hin, etwas geschehen: ein höheres Wachstum, eine reinere Schau kann beginnen.* An den Gestalten der Dichtung leuchten jene Zeichen des reifen Daseins auf, an denen sich alle die erkennen mögen, die in der gleichen Wirklichkeit des Geistes stehen.

Es ist der entscheidende Grundzug der Reife, daß an die Stelle des jugendlichen Gefühlsdrangs die *Ruhe der Anschauung* tritt, die uns mit dem *großen Auge* Goethes zum Anblick des ganzen und heilen Daseins lenkt. Nicht zufällig verdichtet sich für Angermann sein vielfach verflochtenes Verhältnis zu den drei Frauen Cordula, Barbara und Sibylle mit der bilderzwingenden Augenkraft Goethes zu *lebendigen Statuen*, die unaufhörlich aneinander formen. Indem es gelingt, eine Mitte zu finden, welche die verschiedenen Seelen im Einklang hält, ordnet sich die persönliche Fügung des Einzelnen der gemeinsamen Erfüllung eines vorbestimmten Schicksals zu. Deshalb darf es von den Frauen heißen: *Keine ist ärmer geworden in diesem Sommer; jede hat ihre Menschlichkeit vertieft.* So sehr sind diese Menschen darauf angelegt, aus ihren persönlichen Grenzen herauszutreten und sich der geheimen Zwiesprache mit dem Du des anderen zu eröffnen, daß jede Vereinsamung als Abfall und Schuld erscheinen muß: so wie der schrullige Sammler der Heiligenscheine immer tiefer in teilnahmloser Selbstverkümmerung verfällt.

Das Element, in dem sich die Menschen Carossas bewegen, läßt sich als eine beglückende Gemeinschaft der Herzen und Geister benennen. Einen anderen Namen für diese Gemeinschaft gibt es nicht: „Freundschaft" ist nicht verpflichtend genug, „Bund" ist zu männlich und spröde, „Neigung" zu weichlich und launenhaft. Diese Menschen kennen und schätzen wohl ihre Einsamkeit: wie etwa Sybille von den Wanderungen in den böhmischen Wäldern neue Sammlung und Stärke empfängt oder ihr melusinisches Wesen durch den Umgang mit ihren Büchern erneut. Aber solche Einsamkeit ist nicht mit Leere und Stumpfheit zu verwechseln. Leere wird erst zu „Einsamkeit" durch bindende Freuden und bindende Leiden, die auch andere Menschen einbeziehen.

Nun ist es aber ein Grundgesetz unseres Daseins, daß man zunächst einmal etwas sein und bedeuten muß, um anderen Menschen auch wirklich etwas sein und bedeuten zu können. So verwalten auch die drei Frauengestalten Carossas ihren jeweils eigenen Bereich, in dem sie unvergleichbar und unersetzlich sind, um eben damit klärend und ergänzend in fremdes Leben einzugreifen.

Cordula, die das Leben *nur noch träumend erleidet*, verkörpert jene höchste Seelenfülle, die in ihrer Vollkommenheit *scheint wehrlos bleiben zu müssen* gegen die Kränkungen der Welt. Sie besteht nicht nur auf ihrem Wissen, daß es für sie Unheil heranzöge, gegen einen überlegenen Willen aufzutreten, sondern sie übt dieses Wissen in Verzicht und Entsagung — bei aller Freude an den Erscheinungen der Welt, die sie nicht stumpf und gleichgültig vorfinden. Und erst aus der Fähigkeit zu rückhaltloser Entsagung erwächst ihr eine Kraft, die Angermann in einer erregten Stunde gegen die verletzende Selbstsicherheit der beiden Freundinnen auszuspielen hat. *Nicht einmal Cordula seid ihr!* — in diesem Vorwurf schwingt die Erkenntnis mit, daß auch noch die Leidende, die fast schon aus dem Lebenskampf ausgeschieden ist, sich als unersetzlich und unvertretbar in diesem „Sternenbild" erweist.

Ganz anders als Cordula ist Barbara durch ihre tätige Bereitschaft mit dem Leben verbündet. Stets das Nützliche bedenkend, bleibt sie ganz Gegenwart und lebt ihr reines, tätiges, hilfreiches Wesen im Dienst am Nächsten aus, ohne sich selbst darüber zu vernachlässigen und zu vergessen. Mit *klarer Liebesbereitschaft* empfängt sie den Mann, den sie ohne Befremden und Bedenken zum Vater ihres ersehnten Kindes erwählt, da sie der Mutterschaft bedarf, *um inne zu werden, wer sie selbst ist und was ihr angehört.*

Und doch erlangt Barbara erst von Sibylle *die stillen Ergänzungen, die sie so fest und kühl, so tatbereit machen.* Von jener Sibylle, die, von *nordischer Ferne* umwittert, über ein Wissen verfügt, das nicht einmal die Freundin mit ihr teilen darf. Im Reiche der Tiere beheimatet, steigt sie über den Dienst an der stummen Kreatur ins Übersinnliche auf. Doch zum Danke halten die Tiere sie im Leben fest und lassen nicht zu, daß sie, die immer etwas zu sehen scheint, wofür die andern keine Augen haben, sich mit irdischer Ferne bis zur freiwilligen Aufgabe ihres Erdenwegs umgibt. Die tätige Liebe Barbaras, das zwielichtlos Klare ihres Wesens, *vereint mit Hausbrotwärme*, bannt die Gefahr, die aufbruchbereit in Sibylles Tiefengründen schlummert.

Als drei ständig einander formende Statuen wollen die Frauen erscheinen — einander ergänzend, erfüllend und zur Vollkommenheit steigernd. Nimmt man nun noch die geheimen Kräfte hinzu, die nicht nur von Geistern und Sternen, sondern auch von Pflanzen, Steinen, Wolken und Wassern ausgehen, um den Menschen zu sich selbst zu führen, so erschließt sich die Fülle der sinnlich-geistigen Welt vor dem bald erstaunten, bald berauschten, bald erschreckten, stets aber gesteigerten Seelentum Angermanns zur höchsten Sinnfülle eines irdischen Daseins, das von den harmonischen Ordnungen wie von ewigen Mächten gelenkt und geleitet wird. Es gibt keine Vereinsamung, weil das menschliche Leben hineingenommen ist in den Ewigkeitsgang der Natur und zugleich unter dem Sternengesetz geweihter Ordnung steht.

Mit einem Wort: es ist die Ordnungswelt des späten Goethe, in der rätselhaft sinnbildliche Vorgänge sich zum vollkommenen Gleichnis unserer Existenz verdichten. Und entspricht es nicht der kühlen Altersweisheit des klassischen Menschen, wenn Angermann nach der Erfüllung seines Auftrags, drei verschiedene Lebensfäden bereichernd zu verknüpfen, durch den dunklen Fremden seinem Kreise entführt wird, weil die Frucht unwiderbringlich fällt, wenn sie reif geworden ist? Fast will die Dichtung Carossas ohne wirklichen Abschluß erscheinen: denn das rastlos sich fortzeugende Leben enthüllt nur Verwandlung und Umgestaltung, nicht aber die harte Grenze, an der sich Lebendiges und Todes scheidet.

Doch nicht nur der Tiefensinn dieser allseitig durchseelten Welt, sondern auch das äußere Gefüge ist uns in Durchformung und Verstrebung durch Goethes Alterswerk bekannt. Was Schiller im Brief vom 28. November 1796 für Wilhelm Meister vermerkt, darf entsprechend auch für Angermann gelten: *Wilhelm Meister ist zwar die notwendigste, aber nicht die wichtigste Person; . . . an ihm und um ihn geschieht alles, aber nicht eigentlich seinetwegen; eben weil die Dinge um ihn her die Energien, er aber die Bildsamkeit darstellt und ausdrückt, so muß er ein ganz ander Verhältnis zu den Mitcharakteren haben, als der Held in anderen Romanen hat.* Nun kann die *Bildsamkeit* Angermanns nicht darin bestehen, unter dem Eindruck der Lebensmächte wie Wilhelm allmählich von einem Sendling der Musen zu einem Lehrling des Lebens zu werden. Aber wie diese Lebensmächte sich um Wilhelm in Gestalt von Frauen gruppieren, die bald als Drang und Leidenschaft (Mignon), bald als Zauber allgegenwärtiger Sinnlichkeit (Philine), bald als empfindsame Seelenflamme (Aurelie), bald als ökonomische Tüchtigkeit (Therese), bald als harmonische Ausbildung realer und

idealer Kräfte (Natalie), schließlich als Sinnbild des Ergriffenseins von einer höheren Macht (Makarie) gefährdend und bereichernd seine Existenz umfangen, so wird Angermann von der Hand Cordulas zu Barbara und von dieser wieder zu Sibylle geleitet, um im Wechsel der Bezüge zum vollen, reifen Dasein zu erwachsen, dem sich in symbolischer Sicht auch die widersprüchlichsten Spannungen als zusammengehörige Elemente eines heilen Weltgefüges erschließen.

II.

Über dem Gleichklang dürfen wir hingegen nicht vergessen, daß sich das Welt- und Menschenbild Carossas von dem Goethes in Wesentlichem scheidet: denn es ist doch unverkennbar unsere lebendige Gegenwart, die mit weithin sichtbaren Richtzeichen die Lebenspfade absteckt; mit Ansprüchen und Forderungen wie mit Geleistetem und Vermochtem.

Das äußere Bild ist von den Erscheinungen eines technischen Zeitalters bestimmt. Wenn Goethe in der großartigen Vorausschau eines Jahrhunderts, das sich der Maschine bedient und schließlich eben dieser Schöpfung verfällt, mehr ahnend und deutend die technischen Wunder bedenkt, so ist bei Carossa mit schlichter Selbstverständlichkeit die Materie von Eisen, Stein, Beton, Glas, elektrischen Strömen und magnetischen Feldern an den Platz getreten, den sie nun einmal heute innehält. Mit *erschütterndem Donner* brausen Luftschiffe über das Tal oder schwimmen als *Silbergeschwader* zwischen Wolkenrändern. Der Ausstattung riesiger Ozeandampfer ist das Erwerbsleben zugewandt. Das wuchtige Stauwerk mit den Eisentürmen der Generatoren, den vernieteten Schutzplatten, der Turbinenhalle, der Schleusenkammer, dem Kommandosaal und dem Hochspannungsraum voll Röhren und Stangen, Meßuhren und Sammelschienen schafft geradezu eine drängende Gegenwärtigkeit technischer Leistungen, die einfach nicht geleugnet werden kann. Wir müssen spüren, daß auch der Weg zur menschlichen Reife nicht vorbei, sondern mitten hindurch durch die *geistgebändigten Kräfte* der Materie führt.

Diesem äußeren Bilde ordnet sich ergänzend ein neues Antlitz des Menschen zu. An den ewigen Grundsubstanzen unseres Wesens läßt sich freilich nicht rütteln und Liebe und Haß der homerischen Gesänge tönen noch immer in unsere Seelentiefe hinab. Aber das Auge des reifen Daseins ist ermächtigt, vor allem an der Jugend zu erkennen, daß der Geist der Zeit ein anderes Menschentum berufen hat. Uns begegnen Kinder, die *glühend ins Ungewisse drängen*. Nicht mit der Aufbruchsbereitschaft, die an

allem Jugenddrange haftet. Sondern bereits gebändigt zu einem Ziel, das schon träumend bestanden wird, noch ehe es die wache Bereitschaft verlangt: *Ein unsichtbarer Wille schnellt sie hin und her zwischen Strom und Gebirg; sie träumen den Kampf.* Und nur wie von fern dämmert die Möglichkeit, den *glühend erregten Mut* dieser Knaben noch über ihren Kampfauftrag hinaus der tiefen Selbstbesinnung und dem Wissen um den Sinn der Erde zuzuführen. Vorerst scheidet die harte Zucht des Bundes jeden Abseitigen in Vereinsamung und Gefährdung aus.

Es ist jedoch nicht einfach so, daß Carossa sich rückhaltlos den Normen und Werten beugt, die der Zeitgeist mit dem Anspruch auf Endgültigkeit vertritt. Auch das vollkommenste technische Wunder trägt in sich den Keim der Vergänglichkeit und auch die reinste Flamme jugendlicher Begeisterung setzt Schatten neben das Licht. Ist es doch gerade die Berufung zum reifen Dasein, die wägende Gerechtigkeit und kluges Maßhalten erheischt. Wie eine Offenbarung überkommt es uns, wenn der Dichter neben das Riesenwerk der Generatoren, die über Nacht durch eine einzige technische Erfindung wertlos werden könnten, mit den Sphinxen und Pyramiden die unvergänglichen *Sinnbilder einer unsagbaren menschlichen Sehnsucht* stellt. Und am Stauwerk, *wo ein übermenschlicher Gehorsam Urgewalten bändigt*, nagt bereits der Zahn der Bisamratte und unterwirft es damit dem apokalyptischen Gesetz: *Das Wasser beherrschend wird es dem Wasser verfallen.* Seltsam unvorbereitet und wehrlos trifft uns dieses orphische Wort, an die Altersweisheit des ganz späten Goethe erinnernd und mit seiner metaphysischen Wurzel zurückreichend bis zum altgermanischen Götterdämmerungsbild von der Weltesche, die von den Dämonen der Zerstörung umlagert ist.

Gehört es nicht doch zuletzt in den gleichen Zusammenhang, wenn eine begeisterte und festlich gestimmte Jugend den Sinn für die Vergangenheit und die Weihe des Alters zu verlieren droht? Und so klingt die ernste Begegnung des Jugendbundes mit dem schweigenden Veteranentum des Schusters Knott in die Lehre aus: *Jeder noch so frische Ansturm der Jugend würde ja im Leeren enden, wenn er am Traum der Abgeschiedenen vorüberliefe.* Keine Besinnlichkeit und Verhaltenheit gegenüber den flüchtigen Erscheinungen unseres alltäglichen Daseins kann jedoch darüber hinwegtäuschen, daß sich Carossa freudig zu einer Gegenwart bekennt, die nichts anderem als dem ewig sich fortzeugenden und erneuerten Leben dient. Seine Menschen drängen geradezu stürmisch zur Entfaltung und Auswirkung der in ihnen bereitgestellten Kräfte. Auch das reife Dasein läßt

noch Entsagung als einen Frevel, einen Abfall vom geweihten Gesetz des Lebens erkennen, wenn mit dem Verzicht die Entwicklung innewohnender menschlicher Möglichkeiten verschenkt und preisgegeben ist.

Nur weil im Zeitalter des Materialismus und Relativismus der Mensch mit allen seinen lebendigen Kräften so tief in Frage gestellt worden war, konnte mit dem ausgleichenden Pendelschlag im gesetzmäßigen Rhythmus der Menschheitsgeschichte nunmehr die volle Lebenshingegebenheit, ja Lebensverfallenheit zum dämonischen Schicksal unseres Geschlechtes werden.

Mit schlichter Unbefangenheit sind die dichterischen Gestalten Carossas unter dieses Gesetz des Lebens getreten. Wir wissen schon aus dem *Arzt Gion*, daß es über das Leben hinaus nichts geben kann: die Mutterschaft der Magd Emerenz lehrt Cynthia, daß sie stets mit dem Leben und seinen Kräften im Bunde bleiben muß, wenn sie sich mit dem Geheimnis der Erde neu und innig vermählen will. Und nun nimmt vollends Barbara erst durch ihren Willen zur Mutterschaft die Sternenbahn ihres Gefährten fest in ihre Hand. Die *Unverborgenheit*, mit der diese *Edelbäuerin* ihren Schoße Leben wünscht, auch wenn sie den rechten Mann nicht finden kann, greift nicht verwirrend in menschliche Bindungen ein, sondern schafft erst die natürliche Ordnung, die diese Menschenwelt zusammenhält.

Die Entscheidung Barbaras ist nicht nur ein einmaliger Ausdruck ihrer *selbstbewußten Kraft*, das Nötige, Nützliche und Tätige zu vollbringen, sondern ist als ein Grundzug jedes echten und erfüllten Lebens anerkannt. Deshalb wird die offene Empfangsbereitschaft der Herrin vom Saldenhof, die sich über alle Vorurteile mutig hinwegsetzt, ergänzt durch das Bild des Kleinbauern, der sein *Auf-der-Welt-Sein als ein gesegnetes betrachtet*, trotz dem ihn seine Frau während der Kriegszeit mit einem Gefangenen betrogen und dem *Italiano* das Leben geschenkt hat, der eines Tages den Hof übernehmen soll. Sein Adoptiv-Vater wird zu einem jener *namenlosen Selbstüberwinder* erhöht, *die das Glück beiseite stellen, um einen höheren Bestand zu erhalten.* Der höhere Bestand ist in diesem Fall zwar nur ein Bauerngütchen, aber es genügt, um über die Abgründe von Schuld und Verhängnis hinweg das scheinbar verfehlte Leben einer lebenswürdigen Aufgabe zuzuwenden. Ein Recht, das Lebensgespinst mit eigener Hand abzuschneiden, wird nur jener unbekannten Fremden zugestanden, die der Strom als Leiche ans Ufer spült. Denn bei ihr ist die glückliche Verheißung des gesegneten Leibes durch die Urnacht aufgehoben, die ihre blinden Augen umfängt. Nur das Gesunde wird Gesundes gebären. Das ist der Jubelruf d

Lebens, das vorbei an Ehe und Gesetz, Verpflichtung und Bindung der Blüte und Reife entgegenstürmt.

Alle Menschen Carossas erhalten einen Zuwachs an Lebensbreite und Daseinswert durch das Gesamtgefüge des Gesetzhaft-Lebendigen, in dem der Naturmensch der ewigen Ordnung verfallen ist. Verfallen wie Angermann, dem kaum noch die Wahl bleibt, Barbaras Wunsch zu verwerfen oder zu erfüllen. Nicht er selbst entscheidet, ob ihm die eheliche Bindung an Cordula diese Freiheit gestattet, sondern ein dunkles *Etwas* hat bereits entschieden: *Wer weiß auch, ob die Weigerung, dem Erdgeist zu opfern, ihn nicht erst recht herbeizieht.* Zwar rührt sich in seinem Innern die Stimme, daß er auf dem Vertrauen Cordulas wie auf Eis dahingleitet, immer weiter hinaus, immer spähend, ob es wohl halten wird. Ihm ist damit „seine Sünde" gegeben, die wohl weckt, aber nicht richtet. Sie erweckt ihn erst recht zur Fülle des reifen Daseins, zur symbolischen Zusammenschau aller Erscheinungen auf einer *seligen Stufe, wo es wirklich unendliche Lösungen gibt.*

Nur einmal, gleich eingangs, als ihn die erste Ahnung des angesponnenen Schicksalsgarns befällt, stellt sich Angermann die Frage, die gleichsam die innere Achse des ganzen Werkes bildet: *Kommt nun diese ruhige Art, über Tadelnswertes einfach hinwegzusehen, doch nur aus einer Schwäche, oder ist sie der Inbegriff aller Weisheit?* Die Antwort auf diese Frage ist der Dichter uns schuldig geblieben. Sie bleibt in der Schwebe. Wie das *Ach!* der Kleist'schen Alkmene, das wohl aus anderen Fernen, aber aus einer verwandten Rätseltiefe göttlich-dämonischer Weltenfügung zu uns herübertönt.

III.

Als der späte Goethe auf die zahllosen Versuche zu sprechen kommt, seinen *Wilhelm Meister* einer einheitlichen *Idee* zu unterstellen, die den Schlüssel zum Ganzen bildet, hält Eckermann die Worte fest: *Ich sollte meinen, ein reiches mannigfaltiges Leben, das unsern Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist.*

Das Abbild eines solchen *reichen mannigfaltigen Lebens* konnte nur einer Schöpferkraft gelingen, die wie bei Goethe in unausgesetzter Begegnung mit Mensch und Umwelt, ja mit den Urbildern des Wachsens und Werdens sich bereicherte und vertiefte. *Leben* heißt deshalb für Goethe nichts anderes, als jede Erscheinungsform des Daseins in den Zusammen-

hang mit dem Irrationalen, in das Goethesche Universum einfügen und von hier aus auf den festen Grundbestand echter menschlicher Existenz befragen. Die Gestalten des *Wilhelm Meister* vertreten in dem geheimen Doppelsinn, der allem Lebendigen eignet, zunächst einmal ihr eigenes, rundes, geschlossenes Dasein, das sein Wesen vom Gesetz des Individuellen erhält, um sich dann freilich erst durch die umfassende Teilhabe an mitmenschlichem Sein und Werden der Erfüllung einer Bestimmung zu nähern, die ein unerforschlicher Wille ihnen zugedacht hat.

Es ist das Großartige an Goethes Alterswerk, daß es sich immer wieder den Zugang zu jenen Tiefen der Menschenseele erzwingt, wo das Schicksal seinen eigenen Bereich auftut: durchwirkt von Kräften, die nicht nur Heilung und Vollendung, sondern auch Zerstörung und Vernichtung kennen. Mignon bricht tot zusammen als sie sieht, daß Wilhelm Therese und damit der nüchternen Verständigkeit gehören soll. Das ist kein Kunstgriff des Dichters, Mignon unsern Augen zu entziehen, nachdem sie ihre Aufgabe, Wilhelm mit dem dunklen Drang und der heißen Leidenschaft der gefühlsträchtigen Innerlichkeit bekannt zu machen, erfüllt hat. Es ist vielmehr das Wissen Goethes, daß Leben oder Dasein wie die Harmonien und Ordnungen so auch die Widersprüchlichkeiten und Dissonanzen einschließt. Aus der Begegnung zweier Gesetze erwächst nicht immer nur die höhere Ordnung, die ergänzend nun wahrhaft ein Ganzes umfängt, sondern auch der tödliche Ernst der Entzweiung, für die es keine Heilung gibt.

Ein Wissen, das unerbittlich an jedem Glauben rüttelt, der nur auf den Sicherungen und *Einigungen* dieses unseres Lebens beruht. Zumal auf Sicherungen, die ein heraufdämmerndes liberalistisches Zeitalter dem bürgerlichen Menschen mit den Begriffen und Ordnungen der naturwissenschaftlich-technischen Denkweise zu überantworten suchte. Darin lag ja für Goethe der Anlaß, mit den *Wahlverwandtschaften* nach den Worten der Ankündigung *eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückzuführen, um so mehr, als doch überall nur eine Natur ist und auch durch das Reich der heitern Vernunft-Freiheit die Spuren trüber leidenschaftlicher Notwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand, und vielleicht auch nicht in diesem Leben, völlig auszulöschen sind.*

Ergriffen von dem Ernst und der Würde unseres Daseins läßt sich Goethe auch von der in sich beruhenden Macht der menschlich-natürlichen Existenz nicht darin beirren, die Unverletzbarkeit geheiligter Gesetze zu enthüllen. Goethe erweist die unbesiegbare tragische Kraft eines Stoffes

der nur unter der Entscheidung für absolute Werte zu bewältigen ist. Es ist der gleiche Stoff, dem Carossa mit den *Geheimnissen des reifen Lebens* die Wendung zur versöhnlichen Ordnung eines harmonisch in sich beschlossenen Daseins gab.

Wir wissen alle, daß es für die Menschen der *Wahlverwandtschaften* nach dem aus *trüber leidenschaftlicher Notwendigkeit* vollzogenen Ehebruch in einem endgültigen Sinne belanglos wird, was Ottilie für Eduard und was Charlotte für den Hauptmann zu bedeuten hat. Kein Mitempfinden, Einfühlen und Begreifen, auch wenn es dem liebsten und nächsten Menschen gilt, hilft den Widersinn eines Verhältnisses zu entkräften, das auf den Verstoß gegen eine große überpersönliche Ordnung gegründet ist. Nachdem die *Entheiligung eines gesetzlichen Bundes* nun einmal geschah, bleibt nichts als eine Kette von Irrungen, durch den *Wahn* bestärkt, *ein gewaltsam Entbundenes lasse sich wieder ins Enge bringen.* Unaufhaltsam ist der Zerfall, — zusammengefaßt in der Frage, mit welcher der Dichter das Schicksal Ottiliens vorweggenommen hat: *Das Leben ihrer Seele war getötet, warum sollte der Körper noch erhalten werden?* Doch ihr bleibt eine letzte, traurige Pflicht. Zum *Werkzeug des wunderbarsten Zufalls* auserlesen, vollzieht sie an dem Kinde Eduards und Charlottens das schaurige Gericht, das schon über dem *Ungeborenen* wie von Ewigkeit her beschlossen war.

Ein erschütterndes Bild der trostlosen Einsamkeit ruft Goethe in unserer Seele wach: Ottilie, niedersinkend im Kahn, hebt das erstarrte Kind über ihre schuldig-unschuldige Brust flehend dem Himmel zu, der seine Gnade und Hilfe versagen muß. Ein Bild, so zum Zerspringen erfüllt mit dem richterlichen Ethos und der offenbarenden Kraft, die alle tiefe Lebensverschuldung vor der Entscheidung zum Absoluten gewinnt, daß es uns an die kostbare Szene jenes Thüringer Mysterienspiels von den klugen und törichten Jungfrauen gemahnt, in dem Christus selbst der Fürbitte Marias für die reuigen Sünderinnen seine Zustimmung entzieht. *Nur unter der Bedingung des völligen Entsagens* darf sich Ottilie in der Tiefe ihres Herzens verzeihen. Und während Ottilie, die reine Seele, die Lebensverschuldung aller sühnt, siecht Eduard unter dem Wechselspiel der getäuschten und erneuerten Hoffnungen einem kläglichen Ende zu, über das nur der Ausblick auf eine gemeinsame Auferstehung der Liebenden ein tröstliches Licht verbreitet. In diesem Leben aber haben sie sich der Kraft und des Rechtes auf Gemeinschaft für immer beraubt.

Was Goethe uns zeigt, ist die Verhärtung einer natürlichen Ordnung des menschlichen Miteinanderseins zum Gesetz, das unter dem geweihten

Zeichen des Sakramentes steht und jede Verfehlung zur metaphysischen Schuld erhöht.

Die volle Unerbittlichkeit dieses Gesetzes ist vorausdeutend gegen ein Zeitalter gerichtet, das sich zur Schicksalsgläubigkeit bekennt. Der alte Glaube an das Walten der göttlichen Vorsehung, dessen eine, nämlich pietistische Wurzel auch noch in Goethe eingelagert ist, mußte sich vor dem Ansturm der naturwissenschaftlichen Denkweise und ihres kausalen Ordnungsgefüges säkularisiert zu einem zwiespältigen Schicksalsglauben verkehren. Zwiespältig insofern, als ihm von seinen Ursprüngen her eine doppelte Lösung eingefaltet ist. Muß er doch einmal in pessimistischer Wendung im rückhaltlosen Bekenntnis zur Verfallenheit des menschlichen Lebens an das Unabwendbare und Unverständliche einer fremden, seelenlosen Sachgesetzlichkeit erstarren. Und läuft er doch zum anderen in optimistischer Färbung in eine haltlose Bejahung aller Ansprüche, Wünsche und Träume aus, die auch noch das Sinnlose und Seelenlose als sinnvoll und seelenvoll erscheinen läßt, ja zu ihrer Rechtfertigung sich dem Kriterium des „Lebensfördernden" unterstellt. Die Modalitäten dieser beiden Formen schicksalsgläubiger Welthaltung sind uns hinlänglich bekannt: sie haben die Charakteristiken, Grundbegriffe, Werturteile und Beschreibungen des Menschenbildes seit der Abkehr vom Geist der Goethezeit bestimmt.

Wir können nunmehr klarer erkennen: Goethes Wissen um die unabdingbare Härte des sakramental geweihten Gesetzes ist in doppelter Weise gegen die Schicksalsgläubigkeit des abendländischen Menschen gerichtet. Keine *trübe leidenschaftliche Notwendigkeit* und kein *Gefühl der Unschuld* auf dem Wege zu dem *erwünschtesten Glück* befreit von dem Zwange, daß der Mensch seine Entscheidungen als Entscheidungen zum Absoluten abzuleisten hat. In einer Welt, in der nicht nur das gottgewollte Schicksal, sondern auch die Macht des Dämonischen waltet, fällt es dem Menschen zur Last, den Sinn für das Absolute als Möglichkeit im Irdischen sichtbar zu erhalten. Denn erst im Menschen und durch ihn wird der Kampf zwischen den Göttern und den Dämonen ausgetragen.

So gibt Goethe der menschlichen Entscheidung ihre ursprüngliche Freiheit zurück: in ihr sind Hell und Dunkel, Sieg und Untergang gepaart. Indem sich Ottile *dem Heiligen widmet, das, uns unsichtbar umgebend, allein gegen die ungeheuren zudringenden Mächte beschirmen kann*, ist nicht einfach ein *Verbrechen* durch Verzicht beglichen, sondern ist der Ewigkeitssinn des ehelichen Sakramentes erneut. Deshalb bleibt auch nicht vor de

Selbstvollendung ihres religiösen Wesens ein *Trümmerfeld menschlicher Gefühle und Ordnungen lebensleer zurück* (Pongs), so leidenschaftlich sich auch Goethe dem Akt der Heiligung ergibt, sondern die Sühnekraft Ottiliens leistet, was die Antike als ein *stiftendes Setzen der Götter* verstanden hat. Das Sakrament leuchtet wieder in ursprünglicher Reinheit und Herrlichkeit auf, — auch wenn Eduard und Charlotte nicht mehr seiner Weihe teilhaft werden, der man sich nur einmal, dann aber für immer begibt.

Das dunkle Medium nun, in dem der Mensch zur Freiheit der absoluten Entscheidung reift, hat der späte Goethe bis hin zum zweiten *Faust* wiederholt und stets mit seltener Ergriffenheit als Schuld und Sorge benannt.

IV.

Schuld — Schuld — wie fremd in dieser Sphäre das klingt. Mit diesen Worten muß Angermann, als er zum ersten Mal das Haus Barbaras und Sibylles betritt, sich eingestehen, daß sich der Schwerpunkt seiner inneren Welt seit der Begegnung mit den beiden Freundinnen verlagert hat. Ihm ist es, als ob *manches, was bei anderen Schuld hieße, hier als keine gelten* darf. Zwar spürt er deutlich jene Bestimmungsmitte seines Wesens, aus der über Recht und Unrecht entschieden wird, aber er ist gleichsam von vornherein der Entscheidung enthoben, da er doch jeden Wunsch, den Barbara an ihn zu richten hätte, *unbedenklich erfüllen würde, auch wenn die ganze übrige Welt es für frevelhaft hielte.*

Aus diesen Worten spricht der Dämon, der sich des Unerforschbaren in der Menschenseele bemächtigt hat. Gewiß nicht ein entfesselter Dämon, in dem sich kühne, heroische, großartige Züge mit grausam zerstörenden mischen: wie bei den großen Dämonen der Weltgeschichte, die ihren Auftrag vollziehen, gleichgültig, wieviel Frevel sich an ihre Ferse heftet. Wohl aber ein sanfter, schmeichelnder Dämon, der ihn im Gaukelbild der schicksalhaften Erfüllung eines mitmenschlichen Seins so weit über seine eigene Grenze hinauslockt, daß er nicht wieder in diese zurückfinden kann. Statt der Entscheidung bleibt ihm nur die beschwörende Gebärde an den Erdgeist, alles zum Guten zu lenken: *Mögen Kräfte Kräfte bleiben, möge eine an der andern wachsen, doch keine sich entfesseln!* Wie steil und hart muten uns daneben die Schriftzüge Goethes an, die es als *Wahn* erklären, *ein gewaltsam Entbundenes lasse sich wieder ins Enge bringen!*

Nun ist es auch für Angermann nicht allein mit dieser einen beschwörenden Gebärde getan, die es dem Eingriff übermenschlicher Mächte über-

läßt, eine Lösung zu finden, die nicht in ausweglose Tragik führt. Noch einmal richtet sich die Schuld, die *große dunkle Gefährtin des Menschen*, fordernd und rechtend vor ihm auf. In dem nun folgenden Zwiegespräch erteilt ihr Angermann die Antwort, mit der er sich in einem endgültigen Sinne über ihren Anspruch beruhigt hat: *Wer dir ausweichen will auf der feinen Linie, wo zwei Gesetze aneinander stoßen, den holst du eines Tages dennoch ein und meistens in schrecklicherer Form. Angenehm sind beruhigte Jahre, wo du uns zu vergessen scheinst; aber zu neuer Erleuchtung und neuer Würde gelangen wir Erdgebundenen doch nur durch die unendliche Sorge, die du in uns einsenkst.*

Damit ist zugleich ein Zweifaches getan. Der Schuld wird Unentrinnbarkeit nachgesagt. Und statt nun dieses schreckliche Kassandra-Gesicht des Verhängnisses mit dem geschliffenen Schwert der persönlichen Entscheidung, die den tragischen Widersprüchen des Lebens ehrlich abgerungen ist, mutig aufs Haupt zu schlagen, wird sie überdies als eine Hilfskraft verehrt, die uns mit dunkelem Finger das Schicksal weist, das uns die Erfüllung unseres Daseins verspricht.

Was Angermann tut, ist nichts anderes als eine Flucht ins reife Leben, welches der Dankbarkeit lebt und die Entscheidung fürchtet. Es ist die Flucht in ein *geheimes Gesetz, das längst all unsere Leiden und Schrecken übernommen hat* — wie es vor den *Geheimnissen* schon einmal das *Rumänische Tagebuch* in bewußter Abkehr von den Bildern des Grauens und der Entstellung zu sagen weiß. Nur deshalb kann sich die reine Andacht vor den „Erhebungen", zu denen sich das Herz im reifen Dasein stimmt, so ungetrübt erhalten von dem Schauder der Vernichtungen. Mythisch gesprochen: Der Kampf zwischen Göttern und Dämonen, in dem sich das göttliche Gesetz durch die absolute Entscheidung im Menschen immer wieder erneut, ist aufgehoben in einem vorbestimmten Gleichmaß der Kräfte, das auch noch die entfesselten Leidenschaften tragen und halten kann.

Ist damit nicht aber das Weltbild Carossas auf eine zu einfache, sinnklare Formel gebracht, wie sie überhaupt erst das Gegenbild Goethes nahelegt? Läßt doch der Dichter im Innern Angermanns einen *dunklen Fleck* zurück, den dieser im Reden wie im Handeln wohl umgehen, nie aber verleugnen kann. In diesem *schwarzen blinden Feld*, das *in der Mitte der Seele* zu liegen scheint, werden wieder und wieder die *Flüsterstimmen der Dämonen* wach. Und diese Verstörungen bedrohen nicht nur Angermanns eigenes seelisches Gleichgewicht, sondern sie nahen sich ihm als Versuchung, auch

die selbstsichere Existenz der beiden Freundinnen mit dem nächtlichen Gedankengespinst zu vergiften. Doch es gelingt ihm, der Versuchungen Herr zu werden und in die Welt Barbaras und Sibylles nur als ein *heilsamer Geist* Eingang zu finden. Freilich erkauft sich Angermann diese Freiheit durch das Opfer, die dunklen Bezüge in sich selbst zu sammeln und das ihm Geoffenbarte aus dem Gemeinschaftsraum des Mitteilbaren zu verdrängen. So verlegt der Dichter in die Analyse der Einzelseele, was nur aus dem Ganzen des Daseins verstanden sein will als der uralte Aufeinanderprall von Leben und Gesetz. Daß darin das Weltbild Carossas sich von demjenigen Goethes scheidet, sei abrundend noch einmal verdeutlicht mit Hilfe der erschließenden Kraft, die jedes echte Symbol besitzt: am Symbol der *königsblauen Tasse.*

Das Geschenk eines wertvollen Porzellanstückes haben Barbara und Sibylle zum Ausdruck ihrer innigen Verbindung mit Angermann erwählt, mit dem sie wie in einem *festen Vertrage* zu leben meinen. Dieser empfindet es als eine *wahrhaft sinnbildliche Handlung*, daß ihm die Tasse in Scherben geht. Er muß sich fragen: *Sollte ich meine Eigenliebe zerschlagen haben?* Denn die *wunderbar unverbrüchliche Seelen- und Gütergemeinschaft* der beiden Freundinnen konnte sich nicht nachdrücklicher bekunden als in einer Gemeinschaftsgabe. Aber eben damit war ihm nicht gedient. Eifersucht und Eigenliebe treiben ihn an, Barbara ganz und allein zu besitzen. Indem die Tasse zerbricht, wird ihm bewußt, daß sein Weg zum reifen Dasein, über welches die Vorsehung waltet, von den Gefahren der Ich-Sucht umlagert war. Das Symbol der Tasse setzt die analysierenden Kräfte des Verstandes in Gang, um die Wirrungen der Seele zu erkennen und erkennend zu berichtigen.

Als Entsprechung zu Carossas Symbol der königsblauen Tasse bietet sich in den *Wahlverwandtschaften* das Kelchglas an, auf dem die Namenszüge Eduards und Ottiliens zierlich verschlungen sind. Bei der Grundsteinlegung nach dem Weihetrunk in die Luft geworfen, zerschellt es nicht, sondern wird durch Zufall aufgefangen. Für Eduard ein Zeichen, daß seine Verbindung mit Ottilie sich der Gunst geheimer Mächte erfreut. Und auch nach dem Opfergang Ottiliens schlürft er noch *einige Erquickung aus dem Glase, das ihm freilich kein wahrhafter Prophet gewesen.* Doch eines Tages muß er entdecken, daß das echte Glas zerbrochen und ein gleiches untergeschoben worden war. *Eduard kann nicht zürnen, sein Schicksal ist ausgesprochen durch die Tat: wie soll ihn das Gleichnis rühren? Aber doch drückt es ihn tief.*

Mit diesem Symbol des Kelchglases schafft sich Goethe einen prophetischen Raum, der die Pole des Daseins, Erfüllung und Vernichtung, sinnfällig aneinanderdrängt. Denn es liegt im Wesen der Prophezeiung, daß sie sich den dämonischen und göttlichen Kräften gleicherweise offenhält. Dieser prophetische Raum nimmt dem Einzelnen die Schicksalsentscheidung nicht ab, sondern er leitet ihn zu dem Punkt, wo er selbst zwischen gesetzhafter Ordnung und Chaos zu wählen hat. Eduard erwählt das Trugbild seiner Hoffnungen und hält auch noch daran fest, als Ottilie längst den Wahn bereinigt hat. Mit teuflischer Bosheit narrt der Spuk unter verfälschten Zeichen auch noch den innerlich Zerbrochenen fort. Indem Eduard blindlings dem scheinbaren Schicksalswink vertraut, taucht er vollends in die uns immer umdrohende dämonische Natur des Daseins hinab. Erst damit gewinnt Goethe das volle Gegenbild zu Ottiliens Leidens- und Sühnekraft, die über den Abgrund der tiefen Lebensverschuldung die Brücke von der Verdammnis zur Seligkeit schlägt.

V.

Wer den inneren Abstand ermessen will, der zwischen den Weltbildern Goethes und Carossas klafft, wird sich nicht mit dem Ausweis von verwandten oder entfremdeten Einzelzügen begnügen können. Macht es doch gerade den besonderen Reiz und die Eigentümlichkeit eines solchen Vergleiches aus, daß sich von dem gemeinsamen Grundriß der Natur-Nähe und Allbeseelung elementare geistige Wirkungen abheben, die in einer jeweils eigenen Lebensgläubigkeit verankert sind. Auch noch die gleiche ehrfürchtige Andacht vor den Geheimnissen der großen Natur treibt die schöpferischen Kräfte Goethes und Carossas zu Bildern und Gestalten hin, mit denen ein doppelgesichtiges Urbild des Menschen in der Welt begründet wird.

Kein Hinweis auf die gemeinsame Wurzel ihrer umfassenden Weltschauung im Glauben an ein Absolutes gründet, zu dem der Mensch mit seinen Lebenswerten wohl in tragischen Widerstreit gerät, aber zu dem er stets erneut kraft der absoluten Entscheidung aufrücken kann. Dem gegenüber ruft Carossa das Geheimnis der Schicksalsfügung auf, die über Willen und Wissen des Einzelnen hinweg unablässig ein Ganzes und Heil im Auge behält. Gewiß nicht dem Abenteurer, der entbunden von Verantwortung der blinden Gunst der Fortuna vertraut, wohl aber dem reife

Dasein in seiner gesammelten und andächtig gestimmten Lebensfülle ist damit die Not des klassisch gesinnten Menschen genommen, zerbrechend ein Gesetz zu offenbaren, das im Sakrum des Lebens beheimatet ist.

Spürt man den geistigen Ursprüngen dieser unterschiedlichen Haltung zur Welt und zum Menschen nach, so sieht man sich im letzten auf die großen anthropologischen Grundkonzeptionen verwiesen, die in der Weite des geschichtlichen Raumes die menschliche Selbstdeutung betrieben und geleistet haben. Daß der Mensch den Schicksalsmächten ausgeliefert ist, die in gradueller Abstufung von blindwütiger Willkür bis zu vorbedachter Weisung sich des einzelmenschlichen Daseins bemächtigen, ist anthropologisch ein universelles Motiv zu nennen: von den Ägyptern und Babyloniern, die den orientalischen Despotismus im zentralisierten Machtstaat erfahren, über die Griechen, die dem Erlebnis dämonischer Naturgewalten offenstehen, bis hin zum altgermanischen Menschen, der unablässig darum ringt, ein fremdgesetzliches Schicksal sich anzueignen, es persönlich zu machen. Und nicht weniger deutlich setzt sich eine entsprechende Grundlinie ab, die in mannigfacher Abwandlung des Autonomiegedankens den Menschen auf sein Selbstbewußtsein, seine sittliche Verantwortlichkeit verpflichtet und dadurch der absoluten Entscheidung für würdig erachtet.

Für Goethe läßt sich hier nur soviel sagen, daß er im letzten beides vereint: ihm blieb es vorbehalten, das unerforschliche Geheimnis unserer irdischen Bestimmung im inneren Gesetz der großen Persönlichkeit wie im Walten universeller Allgesetze zu erfahren. Es bedarf jedoch erneut der Erkenntnis, wie sich auch noch die in sich geschlossene Form seines entschiedenen Glaubens an die wunderwirkende Kraft der *Entelechie* die Bereitschaft für die absolute Entscheidung und die Offenheit für das Phänomen des Tragischen bewahrt.

Es ist nicht unsere Aufgabe, den Punkt zu bestimmen, an dem Goethe und Carossa im umfassenden Rahmen der weltgeschichtlichen Daseinsdeutung zu stehen kommen. So wie es auch der Philosophie als Fachdisziplin überlassen bleibt, die in der Dichtung aufklingenden Urfragen *Was ist Schicksal, was Sünde, was Frevel, was Schuld?* in den freien Raum der theoretischen Erörterung hinauszutragen.

Die Literaturwissenschaft hat in strenger Bindung ans Dichtwerk die fruchtbare Spannung auszuwerten, die sich von zwei verschiedenen Grundhaltungen her an einem verwandten Anliegen enthüllt. In Goethes *Wahlverwandtschaften* wie in Carossas *Geheimnissen des reifen Lebens* geht es darum, in zwiespältiger Zeit dem Menschen und seinen natürlichen Ord-

nungen zwischen Göttern und Dämonen den ihnen angestammten Platz zu erwirken.

Zwiespältig dürfen wir unser Zeitalter nennen, weil ihm einerseits unter dem Eindruck der großen Katastrophen geschärfte Sinne für das Tragische als Element im Universum selbst erwachsen sind, und weil es andererseits dazu neigt, das scheinbar Unabänderliche ohne Überprüfung der eigenen Kräfte als Ausfluß eines unentrinnbaren und vorbestimmten Schicksals anzusprechen. Was läge näher, als sich aus dem taghellen Kampffeld der tragischen Wertespannungen und Entscheidungen in das Dunkel des allseitig geschlossenen Schicksalsraums zu flüchten?

Goethe kommt hier nicht deshalb neben Carossa zu stehen, um das Anrecht eines Dichters zu schmälern, der ganz gewiß zum Orden derer gehört, „denen alle Länder und Meere der Welt nicht genügen würden, wenn das Reich des Geistes und des Herzens unerobert bliebe". Sondern deshalb, um unser Auge, das sich an das Nahe und Unentrinnbare der Auferlegungen gewöhnen könnte, für jenen Weitblick freizuhalten, der hinter den Unabwendbarkeiten das Änderliche und das Wandelbare erfaßt. Zu dem Menschen, der ändert und wendet, zu jenen, die Hölderlin beschwört. die Weisen, die er die Kalten und Kühnen, die Unbestechlichen nennt, möchten wir uns bekennen.

Rudolf G. Binding und die Plastik.

Von

Kurt Adel (Wien).

An der Landschaft der Toskana und am Klange der italienischen Sprache erwachte Binding aus schwerer Krankheit und langer Bewußtlosigkeit zum ersten Mal im Leben zu einer Berufung, zu der des Dichters. Und sein neues Leben, täglich erstarkend, gewinnt Kraft in der Helligkeit Griechenlands und der Vollkommenheit seiner plastischen und architektonischen Formen.

Tag und Nacht, Leben und Tod wird Gestalt im dichterischen Wort, das Gelingen wird Ziel und Glück, aber die Gestalt ist immer das erlebte Griechenland, Akropolis, Hermes, Mykene. Schöpferisch ist das Wort, es gibt nicht ein Bild, es schafft die Sache selbst, zum Wesen erhoben, dem Tag entrissen. Erst das offenbar Gewordene, sprachlich Erfaßte besteht wahrhaft, öffentlich, für alle. *Du bist der Herr mein Geist, und keine Herrlichkeit ist ohne dich.*

Diese helle, geheimnislose, kraftvolle Wirklichkeit, gereinigt und erhöht wie die Statue auf dem Sockel, ist die Wirklichkeit seiner Legenden: gerade, bis ins Einzelnste durchdacht, ohne Geheimnis, streng und gerecht; aber voll Freude am Leben. Wie die Landschaft um das Försterhaus auf einer Nachkriegswanderung, da das Mädchen auf die Frage, wer denn im Baume oben sei, antwortet: ein Kind — ein unfaßbares, ein zugleich ganz natürliches Wunder: *hinausgehoben aus aller Anfechtbarkeit, so ganz in sich beruhend, daß keine Grenzen waren*, wie zu einem Reich gehörig, *das, unbetretbar für sterbliche Menschen, weit hinaus über die Berge sich in den blauen Himmel hinein erstreckte (Heimkehr und das neue Maß).*

Diese Haltung, voll Größe und Wucht in den *Waffenbrüdern* etwa gestaltet, Klarheit und Strenge, wird vollendet im Erlebnis des Weltkrieges; er sprengt das Maß, das Einzelne wird zur Vision, zum Zeichen für das Ganze, Ungeheuerliche, noch Unsagbare. Darum sinkt in der zweiten Gedichtsammlung Bindings (1920—25) der Anteil der plastischen Gedichte unter die Hälfte der Gesamtzahl, die malerisch-expressionistische Vision drängt ihn zurück. Aber die späteren Gedichte, nach diesen Jahren der Verarbeitung des Kriegserlebnisses, zeigen wieder ein Ansteigen der Plastizität, und die endgültige Auswahl, der *Sieg des Herzens*, nimmt aus der

ersten Ausgabe (1909—13) etwa ein Drittel, und zwar vorwiegend plastische Gedichte auf, aus der zweiten wieder ein Drittel, aber im Verhältnis 3 : 2 zugunsten der plastischen. Endgültig ist das neue Maß gefunden, das die Fülle des Erlebens in die Gestalt prägt, eine geballte Wirklichkeit, von, wie immer wieder betont wird, nicht nur äußerster Plastizität, sondern mythischer Größe: der in der Woge wiederkehrende Flieger (*Unsterblichkeit*), der *Wingult*.

Diese Werke sind Zeugen und Ergebnisse von Bindings erfolgreichem Ringen um die Erfassung des Ungeheuerlichen im Wort, im Bild, das sich ihm im Kriege immer noch entzog (Tgb. 4. 4. 1918). Aber es ist nicht ein Ringen mit dem Fremden, dem unverständlich Gestaltlosen, nur, es ist ein Reifen. Denn Maß und Unmaß, Hell und Dunkel, Tag und Nacht, Leben und Tod, Besitz und Hingabe, Apollo und Dionysos, Binding trägt beides in sich in fruchtbarer Polarität, und die Gegensatzpaare decken einander: *Liebe und Tod sind gleich*, sagt die *Nordische Kalypso*; *und des Leibs vergessen gleitet Seel und Seele zueinander* (Ges. Ged. S. 210). Der Dichter ist *doch einer von den Mohnbekränzten* (S. 8).

Aber es tritt noch ein Gegensatzpaar hinzu, und dieses bringt die Lösung: im Tode wird kein Wort mehr sein, nur Klang (*Schenke*), und im *Gipfelgespräch* versinken die Farben, und *Tiefe Töne weisen sanft sie zur Ruh*. Nicht nur der Anteil der Musik an Bindings Bildwelt, etwa der Dreiklang von Name, Wohlstand, Würde im *Opfergang*, erweist seine Musikalität. Demeter singt es fast, daß dieser Sohn ihr und des Fliegers, ihr und der Welle Kind ist (*Unsterblichkeit*). Und angesichts des Todes spricht der Rittmeister (*St. Georgs-Stellvertreter*): *. . . Denn der Büttel — —, denn der Büttel —, der Büttel war der Tod!* Mehr als das: die *Letzten Gedichte*, schwerelos und abschiedsvoll im Angesicht des Todes, sind von höchster Musikalität: Dreiteiligkeit des Liedes, Prinzip der Doppelung und Variation.

Das Wort, *Monument für Ewigkeiten (Rauschfahrt)* und Hauch, Klang, Nichts (Kolbeaufsatz) ist Träger dieser Doppelheit. Schwer wie Quadern die Blöcke von Wörtern, Bausteine zum Werk; aber in der Folge der Zeilen nicht nur steinernes Schreiten, nicht nur Gebilde von Marmor, auch von Tönen.

Der Wille der Gedichte ist Plastik, und das *Evangelium der Nacht* ist die erste große Überwindung des Dianysischen ins Apollinische; *Sturm*, *Aufblick*, *Auferstehung* sind Vorwürfe der Gedichte wie mancher Plastiken Kolbes oder von Klimsch. Alles wird greifbare Gestalt, in den *Arm des All* hebt die *Auferstehung* den Menschen empor, *Flimmernde Säulen des Raum* *ruhn auf smaragdenen Wäldern* im *Hochsommer*.

Unter den drei Gegensatzpaaren des Vorspruchs, Klang — Gebild, Funke Körnlein — Donner, Lied — Felsgestein erhebt sich Bindings geschlossenste lyrische Sammlung, *Stolz und Trauer*; *Quadern* sagt er selbst (*Erlebtes Leben*, S. 280): Sehnsucht ist adlerhaft, Seelen sind nackt, Erinnerungen Kinderspielzeug; Terrassen von Rauch, Kelche von Staub erheben sich, *unzerbrechlich* stehen die Stunden über der Erde —; in Wortblöcken, nicht mehr in Sätzen schreitet das *Schicksal*, Pferde schlafen steinern. Still erheben sich die *Ersten Gräber*, von dem Sockel im Erdreich bis zur Widmung der Schlußzeile ein schlanker Obelisk, wie jenes andere Gedicht vom *März*, das beginnt: *März. Schmächtiger. Aus Frohnacht erwecktes Zart . . .*

Zwischen Gras
schwarzes Blühn
lockerer Erde,

wie ein Lenz
nie gesehn
in den Feldern.

Tief im Land
rinnen leis
erste Tränen

tief verhüllt
tief geheim
ersten Toten.

Zwar weisen auch die Prosawerke, schmale Gebilde, mehrmals im doppelten Ansatz, in der Wiederkehr wesentlicher Handlungspunkte und in der Krönung erst des zweiten Ablaufs Musikalität auf; aber hier herrscht die Plastik unbestritten, und die auch hier erscheinende Polarität, Strenge und Sanftheit, dient ihr restlos.

Die Erzählungen kennen nur wenige Gestalten, lassen meist nicht mehr als zwei von ihnen zur selben Zeit vor uns treten und heben durch eine deutliche Schichtung, die durch den Wechsel von direkter und indirekter Rede noch unterstrichen wird, die Hauptgestalten um so schärfer hervor.

Die Menschen sind groß, von strenger Schönheit und stolzer Natürlichkeit, in sich ruhend. Sie sind, wie Bindings *Spiegelgespräche* die Menschen wollen: die aufgezwungene Statik durch die Herrschaft des Spiegels, der

Reflexion, der Imperative verachtend, Übermenschen, jenseits von Gut und Böse in ihrem Sinn, wie gesagt wurde, mit der Möglichkeit zum Göttlichen in ferner Zukunft. Aber ohne den Bruch, der aus dem Gegensatz zu Christentum und Wagner durch Nietzsches Wesen ging, und ohne den Versuch zum System: starkes Leben, geprägt nach der Bildwelt der antiken Plastik und Epik: wie Hektor und der Kriegsgott sind Daniel und Thomas im Gefecht (*Waffenbrüder*). Dem Geist der Antike sieht Binding sich und die Zeit nahe, er spricht vom Erwachen des *Körpersinns*, eines *vitalmetaphysischen Lebensgefühls (Vom Inhalt des Lebens)*.

Diese Menschen sind vollendet, abgeschlossen in ihren Formen, und ein Guß Wasser *würde abgestoßen von dem untadeligen Marmor dieser Haut (Spiegelgespräche*, S. 71—72*)*. In der Schwebe leben sie, denn sie tragen den Schwerpunkt in sich, und was Binding vom wahren Gentleman sagt, gilt für sie: *Wenn man ihm die Erde unter den Füßen wegzöge, würde er schweben (Erlebtes Leben*, S. 217*)*.

Aber auch das andere, das zur Plastik gehört, der umgebende Raum, unendlich, weil sie nicht Anteil nimmt an ihm, ist da: an den *Rand der Unendlichkeit gefesselt* stehen die Bäume *(Größe der Natur)* und am Rand der Unendlichkeit spielen die Ohren des Pferdes *(Reitvorschrift für eine Geliebte)*.

Der Gang der Erzählungen ist ruhig, die Zahl der Begebenheiten gering. Sie stehen plötzlich auf, aber nicht unvorhergesehen, und das wiederholt an den Beginn gestellte Ende oder die Rückkehr zum Ausgangspunkt der Erzählung nimmt dem Vorgang den Charakter des Ablaufs. Hinzu kommt die Einheit der Bildwelt, indem etwa in den *Waffenbrüdern* alles unter dem Vorzeichen des Kampfes erlebt wird, die Festlegung der beiden Frauen im *Opfergang* auf Unverrückbarkeit und stille Bucht einerseits, auf Wind und Welle anderseits; die Vorwegnahme des Künftigen im Wunsch, die Erinnerung an Vergangenes in der *Unsterblichkeit*, so daß die Erzählung nicht zu einem fließenden Bericht von Geschehnissen, sondern selbst zur Gestalt zu dieser Hauptgestalt und mit ihr eins wird.

Binding sagt, er habe nie mit der Niederschrift eines Gedichtes oder einer Erzählung begonnen, *ehe ich nicht das letzte Wort, die letzte Zeile sah (Erlebtes Leben*, S. 178*)*.

Die großen Begebenheiten drängen die Gestalten nicht aus ihrer Bahn. Sie kommen aus ihnen hervor, lassen Gestalt sichtbar werden, was als Möglichkeit bereit lag. Es ist weder Bewährung darin noch ein Auflehnen gegen Feindliches; sondern ein Weg, der ohne Zögern und bewußt gegangen

wird, vom Augenblick des Erschreckens, der Erhobenheit an: wie ein Mann nun den Berg, den zu besteigen er sich bereitete, plötzlich aufragen sieht, wo eben noch Nebel war. Es ist etwas Knabenhaftes in dieser Haltung, aber es ist eine zur Klassizität gesteigerte Knabenhaftigkeit. Und es ist etwas Unerbittliches in ihr — Binding liebt dieses Wort — aber es ist, wie er es von Joies Bewegungen sagt, eine *zarte Unerbittlichkeit (Opfergang)*. Hart wie Stein, aber ohne Schärfe, ohne Rauhigkeiten; gedämpft, niemals grell; *fast absichtlich*, sagt Binding im *Opfergang*, eine *fast wahnsinnige Angst (Unsterblichkeit)*, als ob, gleichsam, sozusagen . . .: in etwa eineinhalb Dutzend auffälligen Stellen steht im *Opfergang* das Wort *wie* nicht vergleichend, sondern dämpfend: es ist die Rundung des Marmors.

Wie sehr Binding nach Körperlichkeit strebt, das spürt man in der Beschreibung der *Perle*, in der dieses Wort als die Erlösung aus dem Suchen nach dem treffenden Ausdruck erscheint; alles Sichtbare wird körperlich, der Balken von Licht über die Brust des Toten *(Das Liebespaar und der Tote)*, der Teppich von Licht in der *Vogelscheuche;* alles Körperliche wird Leib: die Schiffe im *Opfergang*, die Stadt in den *Waffenbrüdern*, die Wogen *(Größe der Natur)*, der Strom *(Ruf freien Landes)*. Aber nicht der lebendige Menschenleib ist das Ziel, sondern der steinerne der Plastik; wie ein Brückenpfeiler mit einem Stück der Wölbung daran erscheint der *Wingult*. Das Leid wird wenigstens zur Wolke *(Opfergang)*, der Name zum Mantel *(Angelucia)*. Das Bild der Loire tritt ein für Angelucias Wesen, und der Graf von Blois ist wie das Schloß über der Loire. Groß steht für stark, klein für schwach und leise: Angst, Stimme *(Opfergang)*.

Und deutlicher noch als in den Gedichten werden Wörter, oft ohne Beistrich, als Bausteine zum Ganzen gefügt, so in der Beschreibung der *Moselfahrt aus Liebeskummer: Berge und Hügel wilder zerrissener phantastischer romantischer . . . als je;* wie Meißelschläge sind die gegensätzlichen Wortpaare in derselben kleinen Schilderung: *stark aber verhalten . . .* Das Gebäude von *Freiheit und Vaterland* ist in Abschnitte gegliedert durch das Hervorheben des ersten, des stolzesten, des schwersten, des letzten der Sätze von *Freiheit und Vaterland*. In der Erregung werden die Sätze nicht flüssiger, sondern starrer, so in Gertruds Worten in den *Waffenbrüdern*, als sie das Furchtbare erfährt.

Binding spricht selbst von der *Architektur der Sätze (Erlebtes Leben*, S. 78), er schafft plastische Gebilde im Wort — das er meist vor sich hin spricht, immer aber in sich hört (S. 78) — und formt sie zugleich in Gesten der Hand, wie mehrfach bezeugt wird. Und Alverdes berichtet im *Andenken*

an Rudolf G. Binding, Binding habe in einem Gespräch über die Erfüllung des Daseins im Diesseits nicht in Worten zu Ende geführt, was er ausdrücken wollte, sondern mit einer Gebärde der Hand, „als hätte er eine Frucht oder einen Edelstein darin".

Binding ist ein Dichter. Das erweist die Schönheit und Eigenart seiner Sprache, aber viel mehr noch die reiche Zahl der Fälle von Sprachdenken, immer Zeichen eines Menschen, der in der Sprache wirklich lebt. Und das erweist vor allem die Tatsache, daß er nicht über etwas spricht, das als Inhalt vermittelt wird, sondern daß er bestimmtes, unvergängliches, anders nicht zu erfassendes Erlebnis schafft.

Aber sein Werk erweist, daß die Dichtkunst nicht nur den andern Künsten als eine von mehreren gegenübersteht, sondern sie in sich aufzunehmen vermag.

Jacob Paludan.

Ein dänischer Dichter der Zwischenkriegszeit.

Von

Siegfried Beyschlag (Erlangen).

Nur scheinbar unberührt ist Dänemark durch die Verwüstungen des ersten Weltkrieges hindurchgegangen. Die materiellen Verluste an Menschen und Sachwerten sind ihm zwar infolge seiner Neutralität weithin erspart geblieben, aber die ökonomischen Krisen, der kulturelle und geistige Niederbruch, die im Gefolge des Krieges über Europa dahinzogen, sind auch durch dieses Land geschritten; sie haben inmitten von Taumel, Verzweiflung und gleichgültigem Weiterleben seine besinnlichen Naturen vor die Frage der baren Existenz gestellt.

Denn gewiß hatte Dänemark als Teil des skandinavischen Nordens dem festländisch-europäischen Geschehen gegenüber damals etwas von der Rolle des Zuschauers, aber anderseits war und ist es durch seine Randlage diesem doch auch unmittelbar zugehörig und durch tausend Fäden geistiger und wirtschaftlicher Natur so eng mit Mittel- und Westeuropa verbunden, daß dessen Erschütterungen sich fast zwangsläufig auf seine jütische Halbinsel, auf die Inseln an Belten und Sund erstrecken müssen. So wird Dänemark auf Grund solcher Randlage und Brückenstellung zum übrigen Norden wie zu einem feingestimmten Seismographen, der, ohne selbst Erdbeben zu sein oder es hervorzurufen, Welle auf Welle seiner Zuckungen mitschwingt und bewußtmacht.

Diese mitschwingende Bewußtmachung vollzieht die zeitgenössische Literatur Dänemarks, seine Dichtung der Nachkriegszeit oder, wie man sie rückschauend vom Ende des zweiten Weltkrieges her nun besser benennt: die der Zwischenkriegszeit. In dieser Funktion liegt ihre europäische Bedeutung, indem sie Spiegel unserer allereigensten brennenden Lebensfragen und Lösungsversuche ist, und indem sie zugleich Leistungen aufzuweisen vermag, welche die Spiegelung unseres und des dänischen Lebens in dichterisch gültiger Weise geformt haben.

Einer dieser dichterischen Persönlichkeiten ist Jacob Paludan, der von seinen Landsleuten in besonderem Maße als der Dichter jener Zwischenkriegszeit der zwanziger Jahre empfunden wird, in welchem sich vor allem die junge Generation dieses und der folgenden Jahrzehnte bis heute in

ihrem Kern angesprochen fühlt. Er, der noch lebende, eignet sich auch deshalb zur Betrachtung als Exponent seiner Epoche, weil er seit dem Jahr 1933 kein neues Dichtwerk mehr veröffentlicht, sondern zu den Problemen seiner Zeit in Form von Essays und Rezensionen Stellung genommen hat. Damit bietet sich seine Romandichtung — um diese allein als die wesentliche Produktion handelt es sich hier — als etwas bereits Zurückliegendes und Abgeschlossenes dar, in dem Sinn jedenfalls, daß der Zeitgenosse der Zwischenkriegsjahre über diese während ihres Ablaufs sein letztes Dichterwort bereits gesprochen hat.

In die Debatte über seine Zeit gezogen wurde Paludan durch Erlebnisse außerhalb Europas, durch eine Reise in die Neue Welt in den Jahren 1920—22. Sie wurde ihm der Zusammenstoß der alten, feinnervig gewordenen Kultur des Abendlandes in seiner eigenen Person mit der robusten Vitalität Nord- wie Südamerikas, und der junge Reisende bringt ein vernichtendes Urteil über sie nach Hause zurück. Er war damals inmitten der Zwanziger, 1896 in Kopenhagen als Sohn des Literarhistorikers Julius Paludan (eines Widersachers von Georg Brandes) geboren, aus altkultiviertem Humanistengeschlecht, Apotheker, eine Reihe von Jahren in diesem Beruf auch tätig, sich aber mehr und mehr und zuletzt ausschließlich seiner Feder widmend.

Seine Ansicht über Amerika hat Paludan 1922 in einem Erstlingswerk *De vestlige Veje* (in deutscher Übersetzung *Die neue Welt*, Leipzig 1923) niedergelegt. Was er selbst geschaut, läßt er einem ausgewanderten Landsmann zum tödlichen Erlebnis werden, gesteigert noch dadurch, daß der entsetzliche Daseinskampf um die bloße physische Existenz, den Paludan allein sieht, gepaart mit einem bis zum Nihilismus hohlen, nur materialistischen Genuß- und Sensationshunger, dem Dänen Harry Rasmussen den Sinn seines Lebens: sein Weib und Heim kostet. Denn während Harry wie alle seinesgleichen im Winter von seiner einsamen kleinen Farm zwecks zusätzlichen Verdienstes in die Stadt geht und dort die seelenlos harte Arbeit um den Dollar, die vielen Demütigungen nur durch die Gewißheit seines Heims und in der Sehnsucht darnach zu ertragen vermag, verläßt ihn sein Weib Jenny und zieht ohne ein Lebenszeichen oder Abschiedsgruß in das Unbekannte. Die Ursache? Wir erfahren sie nicht direkt in diesem Buch, dessen Hauptteil nun den ziel- und rastlosen Mann durch die Staaten als Matrosen nach Südamerika, dort als Kontoristen, wieder zurück auf See nach dem Norden und dann sich in der Menschenmasse New Yorks verlierend zeigt. Die Antwort findet sich erst im nächsten Werk Paludans

Søgelys: Harry habe Jenny als Singmädchen einer Revue mit einem Millionärssohn soupierend aufgefunden; ihr künstlerischer Drang habe sie zu solchem getrieben, setzt der Dichter ironisch hinzu, Drang, der nichts weiter ist als Sucht nach Leben und Abenteuer, d. h. Sensation und Genuß. *Der Däne erschoß sich*, schließt der Bericht. Das ist Amerika, im Norden wie im Süden, „eine Welt des gröbsten Materialismus, des rücksichtslosesten sozialen Machtkampfes, einer vollständigen, jede Persönlichkeit auslöschenden Standardisierung und Kollektivisierung", wie Orla Lundbo Paludans Amerikabild treffend zusammenfaßt.

Als Jacob Paludan mit diesem Bild von der Neuen Welt und diesem Buch darüber zurückkehrt, muß er erkennen, daß die Heimat, Europa, sein Dänemark, drauf und dran ist, sich diesem geist- und seelentötenden Amerikanismus mit Haut und Haaren auszuliefern, selbst zu einem kopieechten Amerika zu werden. Diese Erkenntnis entlädt sich in bitterer, scharfer Satire; zugleich sind aber dem jungen Dichter (der zu werden er mit Willen anstrebte) in der bunten Fülle der fremden Welt die Quellkräfte echten Gestaltens aufgesprungen. So wird das neue Werk, das 1923 folgt, das ebengenannte *Søgelys* (Scheinwerfer), sein künstlerischer Durchbruch; nicht nur im Stil — einer neuerlebten, fein durchgeschliffenen Sprache voll sorgsam gewählter Anschaulichkeit und Musikalität — und in der Menschengestaltung mit neuartig und treffend geschauten Charakteren, sondern auch infolge eines köstlichen, befreienden Humors, womit er die Satire über die Moderne mit einer versöhnenden Heiterkeit überzieht.

Er sammelt sich hierfür in einer kleinen Kopenhagener Pension einen anscheinend bunt zusammengewehten Kreis von Menschen, der aber infolge seines gemeinsamen Hausens in gegenseitige Wechselbeziehungen tritt. Auf diese Menschen richtet der Dichter sein Søgelys, das suchende Licht, und läßt es seine Figuren auch gegenseitig auf sich und die Zeit richten, so daß in wechselnden, sich überschneidenden Bildern das Geheimnis der Zeit aufleuchtet und der kleine Kreis zu einer Stellvertretung der Stadt, des Landes, der Welt um ihn wird.

Diese moderne Welt zeigt sich dem suchenden Licht doppelter Art: Sie ist hervorgerufen durch die satanische Macht des Krieges, der im Grunde verlogen und ideenlos nur ein Werkzeug des Geldes ist: *Sie sehen einen Krieg ausbrechen, alle sind begeistert. Die Idee knattert wie Wimpel in der blauen Luft, Helden sterben für die Idee mit Lächeln auf den Lippen. Dann kommt der Tag des Abschlusses, der Tisch wird abgeräumt, übrigbleiben ein paar feiste Krämer und zählen Noten mit dem Zeigefinger. Das war die Idee,*

unter der werden wir in Zukunft kämpfen! — Ausgeformt wird diese moderne Welt nun mit Hilfe der amerikanisierten Zivilisation, die gleichfalls ein Produkt und Organ des kalt berechnenden Mammons zur Lenkung der Massen ist: *Im Augenblick geht es gegen den Zusammenbruch, aber ich denke, das Kapital wird rettend beispringen. Dann sind es nur die Zinsen, die das Volk bezahlen muß .... Europa wird eine Arbeitsanstalt mit begrenzter Freiheit und unbegrenzter Mittelmäßigkeit ... ein ruhig arbeitendes Volk, kontrolliert von einem Morgan hier und einem Rockefeller dort. Ein paar Dutzend Dichter dürfen leichte und optimistische Dinge schreiben wie in Amerika, eine Anzahl Zeitungen wird eine durchgehend rosige Ansicht von der Welt vertreten ... Ein Kino rollt an jeder Ecke Bilder ab, worauf das junge Paar sich nach mild bewegten Schwierigkeiten findet und ein anspruchsloses, aber gesichertes Dreizimmer-Dasein aufbaut. ... Sehen Sie nun ein, welches Jahrhundert unser wartet? Das der Mittelmäßigkeit ...* Bereits hat diese entstehende Welt alle Werte umgestürzt: Das Echte, das Dunkel-Schöpferische der Teilnahme und des Ewig-Gültigen ist verachtet und verraten. Profit, Bequemlichkeit und billige Popularität im Dienste der Geldmacht — nicht bloß der kapitalistischen — haben die Charakterschwachen zu willigen Dienern der neuen Welt entwürdigt, die sich nun im Glanze der künstlichen Bogenlampen sonnen — das sind im Roman der Journalist Erup und der Zeitungsdichter Helstad — oder haben sie durch falsche und unehrliche Schlagworte ihrem eigenen Wesen untreu werden und in die Irre gehen lassen: die Philologiestudentin Sigrid Nord. Diejenigen aber, die der Stimme ihres Herzens und ihrer Erkenntnis folgen, sind zum Wrack geschlagen und als verrückt und amoralisch oder als unbedeutend außer Spiel gesetzt: Hugo Fahlen, der Heimkehrer und Kriegsteilnehmer aus den Argonnen auf Amerikas Seite, Edith Bergsøe, das ganz unbedeutende Kontormädchen aus der Provinz. Das ist die Satire des Buches.

Seine Bewegung geht nun von diesem Ausgangspunkt dahin, die im Vordergrund dominierende Welt der Modernität als Blendwerk und Oberflächlichkeit zu enthüllen und ihre Repräsentanten zu Beweisen für die Richtigkeit des Verdammungsurteils werden zu lassen. Das geschieht, indem sich die Selbstsicherheit der sich so überlegen fühlenden modernen, emanzipierten Frau, eben der Sigrid Nord, die anscheinend so souverän ihr Studium und daneben Feder und Interviews für die Presse meistert, als Selbsttäuschung enthüllt: sie versagt vollständig im Examen; sie verirrt sich menschlich, indem sie, instinktlos geworden, von den ihr begegnenden Männern sich dem verkehrtesten ergibt, dem Journalisten

Erup, von dem sie, endlich abgestoßen, erfahren muß, daß die Idee der Gleichberechtigung der Frau, ihr Lebensideal, nichts als Pressesensation für die Dummen gewesen. Völlig gescheitert, entgleitet sie aus dem Roman in das verachtete Jugendland der Provinz. Und jener Erup, der gewiegte Apostel des Fortschrittes und der Amerikanisierung, der Meister der Sensationen und fertigen Urteile: er vermag nicht einmal seine eigenen Phrasen zu erklären, er zeigt inmitten seiner Erfolge zunehmende Erschöpfung im Erfinden; er leidet an Komplexen, an einem Stachel aus seiner Jugendzeit, wo er gleich anderen (die aber ihr Treubleiben mit dem Leben bezahlt) als wirklicher Dichter um den echten Sinn des Daseins gerungen. Daraus hat er die quälende Frage behalten, ob diese verratene Welt nicht doch die allein wahre sei. Neben ihm sein Freund Helstad, der elegante Fortschrittsreimer, der sich ebenso wie Erup von seiner Berufung zum Werk hat weglocken lassen zu seichtem Gewinn — sie sind die Charakterschwachen, die in Wahrheit Unterlegenen, die noch dazu in solch menschlichen Schwachheiten gezeigt werden, daß das Gelächter des Lesers über sie ihren äußerlichen Aufstieg zu Ansehen und Reichtum zur Illusion verwandelt.

Zugleich wird die auf solche indirekte Weise bestätigte Welt des Echten, die als zerschlagen und entthront beginnt, zu innerer Gesundung, zu neuem Kontakt mit dem Leben geführt: das „unbedeutende" Mädchen Edith offenbart beglückende, rettende Menschlichkeit und ihre daraus entstandene Liebe zu dem Lebenswrack Hugo Fahlen gibt auch diesem die Kraft zur Erneuerung. Er ist zu Beginn des Buches eben von „drüben" heimgekehrt, mittellos, an Granatchok leidend, voll unmöglicher Kritik in Erups Augen, unfähig zu ordentlicher Arbeit, dem Leben gegenüber auf eine verkehrte Ebene geworfen und daraus mit dem Gesetz in Konflikt geratend. Nun, unter Ediths Menschlichkeit, erfährt der von Natur aus künstlerisch Begabte die Gnade der schöpferischen Stunde, ein Musikwerk wird ihm geschenkt, das später das Land durchläuft, die Nervenanfälle verheilen, und im letzten Augenblick vor dem Selbstmord aus kalt erkannter Ausweglosigkeit durchfährt ihn die rettende Einsicht: *Aber dies hier ist ja doch eine Idee . . .! Wir sind ja, und während Gott schweigt und die Lenkenden schwindeln, können wir ja der Idee durch unser eigenes Beispiel Leben geben . . . Männer und Priester sein. Vernunftsterne im Weltendunkel . . . Jeder muß für sich selbst das Rätsel lösen, den Lebenszweifel überwinden, den der Krieg geweckt hat — und der Weg geht eher durch Kälte und Einsamkeit als durch Rosengärten. Aber Handlung gilt es und Beispiel: etwas für andere*

sein: . . . Man kann etwas für andere sein, ein Lächeln und eine Freude für andere. Und dafür dürfte man doch leben können. Mit diesen Worten eröffnet Jacob Paludan die Zukunftshoffnung in seinem Buch. Hier ist die Aufgabe: von innen her zu durchdringen und neuzugestalten, im Kleinsten beginnend ein langsamer und harter Weg, aber in eine neue Welt des Menschentums führend, wo die Sonne wieder beglückend strahlt, weil sie vor dem Dunkel leuchtet, aus dem durch Schmerz und Verzweiflung Schicksal, Schöpfung und Teilnahme erwachsen.

Diese Welt des Tages aus der Nacht ist aber ebensogut Vergangenheit und Gegenwart. Aus ihr sind Fahlen und Edith emporgestiegen und tragen ihre Fackel als treugebliebene, treugewordene Jünger. Aus ihr sind — das ist das Bedeutsame — aber auch die Abgefallenen hervorgegangen: Erup, Helstad, Sigrid; sie waren ebenfalls einmal dunkel und behalten ewig den Stachel daran in sich. Wie ein Ring und unsichtbare Gegenwart umschlingt somit jene Welt des Tages aus der Nacht die vom Kunstlicht aufgetrübte Dämmerung der geschäftigen und herzlosen Mittelmäßigkeit. Damit hat das suchende Licht des Dichters die letzte, innerste Schicht der Zeit erreicht, ihren Kern. Sie ist enthüllt als eine Übergangszeit des Unechten, der Erschöpfung, bis die Kräfte neuer Gestaltung und Menschlichkeit herangewachsen sind: *Unsere Generation ist wenig wert, ihre Tage fliehen, ihre Aufgabe ist nur . . . das neue und bessere Geschlecht zu schaffen.*

Zu jener Welt der modernen Entgeistigung des Lebens gehört in Paludans Augen auch der technische „Fortschritt": *Es steckt keine Idee hinter all dem; es ist Spielzeug, im besten Fall nützliches Spielzeug . . ., das heißt, . . . es spart Zeit, die Geld ist . . . Aber Zeit sparen, das heißt Nervenkraft vergeuden, . . . bedeutet Unruhe, Oberflächlichkeit . . .*

So kann die technische Entwicklung des Landes dem Dichter ebenfalls zu einem Symbol des Niederganges, der seelischen Erkrankung der Zeit werden, Bauten und Anlagen, die der betriebsame Mensch der widerspenstigen Natur und ihren widerwilligen Kindern, den Anrainern des unbändigsten Meeres, an der unzugänglichsten Küste, der eisernen Westküste Jütlands, aufzuzwingen versucht, zur Zeitersparnis, zum Geldgewinn, kurz, zur „ökonomischen Hebung des Landes". Das sind die z. T. noch unvollendeten Hafenbauten an der sog. Jammerbucht, und die menschlichen und sozialen Probleme, die sich Paludan daran aufdrängen, formt er in einem zweiten Roman: *Fugle omkring Fyret* 1925 (*Vögel ums Feuer*, deutsch 1926).

Wie die Zugvögel vom Lichte des Leuchtturms angelockt werden und unzählige an den Scheiben zerschellen, während die ferneren Schwärme vorüberrauschend enteilen, so locken die Gewinnaussichten Spekulanten und Unternehmer in das kleine Fischerdörfchen Sandhavn, so gehen sie daran zugrunde oder verlaufen sich wieder, als das Unternehmen an der Unbändigkeit der See zerscheitert ist. Das Ringen um den im Werte ungeheuerlich gestiegenen Sandboden erscheint in zwei Personen, dem einheimischen Kaufmann Bartholin, dem von auswärts in der nahen Provinzstadt Nordby seßhaft gewordenen Rechtsanwalt Nagel, einer der typischen Paludanschen Gestalten: gewiß kultiviert, mit künstlerischen Anlagen, aber von Herkunft her degeneriert, demoralisiert, zügellos, zynisch, in raffiniertem Genuß und Trunk langsam dem physischen wie ökonomischen Ruin entgegengleitend — das sterbende, überlebte 19. Jh. in effigie, die ältere Generation, deren seelischer Tod ein Hauptthema Paludans in weiteren Werken ist. Dieser Nagel überlistet zunächst den engstirnig Geld zusammenkratzenden Bartholin bis an den Rand des wirtschaftlichen Zusammenbruches; als aber der Sturm die neuerbaute Hafenmole und damit auch Nagels große und einzige Spekulationshoffnung zerschlagen, und Nagel, außerdem auch menschlich völlig zerbrochen, sich erhängt hat, da stiehlt Bartholin in dramatischen Augenblicken dem Toten die Schuldverschreibung aus der Tasche, er ist gerettet. So hat der Heimische, der zähe und verschlagene Sohn dieser barschen Erde, zuletzt doch den fremden Vogel gerupft.

Aber noch ganz andere Probleme auf Leben und Tod steigen mit der Modernisierung herauf. Durch Gesetz soll das Land für die kommende Großstadt enteignet werden. Das trifft auch den Hofbauern Hunby. Doch ihm ist sein Besitz nicht seelenlose Geldsumme, sondern Leben und Lebenssinn; er wehrt sich verzweifelt mit Gewalt und erschießt den zufällig anwesenden Polizeibeamten. Nach acht Jahren Gefängnis kommt Hunby alt und verbittert gerade zum Eröffnungstag des Hafens zurück. Es ist Nacht und schwerster Sturm, er tastet sich auf der neuen Mole vor, er spürt in rachebereitem Jubel, wie die schweren Betonklötze vor der Wucht des Westmeeres sich gegenseitig scheuern: die Mole hält nicht! Da steigt er auf den großen Baukran, und während im neuerstandenen Hotel die Zukunftsreden der Einweihung gehalten werden, fährt Hunby den Kran über die Mole ins Meer, wo er gemeinsam mit dem Wogenprall die Mole zu zertrümmern beginnt. Der um seinen Lebenssinn vergewaltigte Mensch und die ebenso vergewaltigte Natur sind eins und vor ihrem gemeinsamen

Urgroll muß das Sandschloß aus fremdem Geist und Unnatur ins Nichts zerstieben. Der Dichter entläßt uns mit dem Bild: *Außen auf der Mole lag ein Mann mit einer grünen Metallkasse und kratzte. Er war vom zoologischen Museum ausgeschickt, um zu untersuchen, welche Muscheln auf verfallenen Bollwerken gedeihen.* Dies Bild sagt alles.

Allerdings ist einzuwenden, daß der Bauer Hunby nicht in dem Grad als Typus des erdverbundenen Menschen wirkt, wie es die Idee des Buches erfordert. Hunby ist von Paludan als ein bereits durch zwei Generationen verfeinerter Charakter gezeichnet, so daß er beinahe nicht mehr „Bauer" ist; dadurch wird sein Schicksal nicht zu einer Manifestation seines Standes, sondern zu einem individuellen, zu einem Sonderfall[1].

Und seine Tochter Bodil, Kind einer am rauhen Klima Westjütlands frühzeitig dahingesiechten städtischen Mutter, ist noch weniger Bauernmädchen, wie wir sie etwa aus Johannes V. Jensens *Himmerlandshistorier* kennen; sie ist einer jener feinzarten jungen Menschen, deren Schilderung eine Hauptmeisterschaft Paludans ist, und die man ebenfalls als städtisch im guten Sinn empfindet. Gleicher Natur ist ihr Jugendfreund Johan Brand, der Sohn des Leuchtturmwärters, eines Mannes, der, seelisch zermürbt und erkrankt, ebenfalls einer der an Sandhavns Küste Verschlagenen, kein Einheimischer ist. Das Schicksal der beiden jungen Menschen, ihr frühes Sichfinden, ihre Entfremdung in den Jahren der Reife und schließlich ihre endliche Vereinigung, wird weithin zum Hauptthema des Romans, das weitab von Sandhavn und seinen Begebenheiten nach Kopenhagen, nach Nordamerika führt. Es ist das Thema, wie die junge Generation der Kriegsjahre — Paludans eigene — sich durch den Zusammenbruch der älteren und durch die Entseelung der amerikanisierten Moderne nach dem Krieg hindurchfindet. Eine Kernfrage der Zeit also und darum trotz der loseren Verknüpfung mit dem Hafen-Schicksal in das Buch passend.

Und was wird die Grundlage des neuen Daseins, das diese zwei Vertreter der jungen Generation aufbauen werden? Johan besieht sich den zerstörten Hafen, ein Zukunftstraum auch seiner Kindheit: *Hätte er diesen Anblick als Knabe gesehen, er hätte ihn erschüttert. Nun wirkte es auf ihn*

[1] Auch an dem so ungemein spannenden Geschehen an sich (um dessentwillen das Buch Paludans populärer Durchbruchserfolg geworden) lassen sich künstlerische Schwächen aufzeigen, worauf bereits Ernst Frandsen in seinem Buch Aargangen der maatte snuble i Starten, København 1943, aufmerksam gemacht hat: es ist allein die zeitliche Parallelität und damit der bloße Zufall, der die Fäden zu den dramatischen Höhepunkten zusammenlaufen läßt, nicht innere, gegenseitige Bezogenheit.

anders. Häfen gab es viele, und Häfen konnten wieder aufgebaut werden. Es gibt etwas, dessen Zerstörung schlimmer ist . . . Mehr als Bauten bedarf die Welt Treue und Verständnis, Güte, Menschenglück. Daran sollte man bauen. In Sturmzeiten nützt es nichts, Pläne auf lange Sicht zu schmieden. Es gilt nur, seinen kleinen Platz zu finden und ihn schön zu machen. Niemand weiß, was der große Baumeister im Sinne gehabt, aber wo Fußfeste ist, sollte man sich wohl niederschlagen und sein Wesen entfalten, selbst wenn die Welt schwankt.

Das sind dieselben Schlußfolgerungen aus dem Sosein der zerrütteten Zeit wie in *Søgelys*. Fahlen und Edith dort, Johan und Bodil hier: in ihnen liegt die Zukunft, kleine, im großen Weltgetriebe kaum merkbare Ansätze zur Wiedergeburt, wie das Gras unbeachtet bleibt, das doch als erstes aus den Ruinen sprießt. Aber hinter dem verborgenen Neubeginn stecken die Wachstumskräfte des eigentlichen Lebens, die wie die Natur selbst unzerstörbar und unaufhaltbar sind: Bewährung, Treue, Verstehen, Güte. Wo diese Grundkräfte des Menschenseins da sind, da kann auch wieder eine neue äußere Welt aus den Trümmern der alten errichtet werden: *Häfen können wieder erbaut werden . . . überall gibt es Arbeit für fleißige Hände!*

Man hat Paludan vielfach als Reaktionär betrachtet, als Verneiner allen Fortschrittes. Äußerungen wie die aus *Søgelys* scheinen dies zu bekräftigen. Aber der Schluß der *Fugle omkring Fyret* spricht dagegen. Johan wird nämlich in Amerika selbst zu einem Repräsentanten des technischen Fortschrittes, Vertreter einer amerikanischen Autofirma, und Häfen, Bauten, Technik sollen wiedererstehen, weiterwachsen unter fleißigen Händen. Aber nur dann freilich, wenn eine Idee dahintersteht, die Idee des Menschentums, der wertvollen, reifenden und sich entfaltenden Persönlichkeit. Sandhavns gescheiterter Hafenbau ist nicht Symbol für rückschrittliche Gesinnung, sondern für das Scheitern von Menschen, die sich dem Grundgesetz des menschlichen Wachstums entfremdet haben.

Das ist in Paludans Augen einmal die ältere Generation der zwanziger Jahre, jene, die den Krieg gemacht und ihn auf der Höhe ihres Lebens erfahren hat, die Nagel, Bartholin, der Leuchtturmwärter Brand, der alte Hunby, die Baumeister des Hafens, Johans Verwandte in Kopenhagen und Amerika. Ihre Krankheit ist Erstarrung, innerer Verfall, entwurzelte, dem Gesetz der Natur und der Seele entfremdete Betriebsamkeit. Sie sterben daran, selbst wenn sie physisch noch weiterleben.

Woher ist die ältere Generation so zermürbt? Diese Frage hat Paludan schon vor den *Fugle omkring Fyret* einmal kurz gestellt. In einer meisterhaft

gebauten und zu tiefbohrender Charakteristik und Stimmungsschilderung verdichteten Novelle *En Vinter lang* (Einen Winter lang) von 1924.

Hauptperson ist der Apothekerprovisor Keller in einem trostlosen Provinzflecken Vejstrand irgendwo in Nordseeland. Er ist zur Zeit der Handlung, des Winters der großen „spanischen Krankheit" um 1919, ein Mann in älteren Jahren, geschieden, einsam, verbittert, sich in bewußtem Zynismus vor dem *nächsten Stadium, der Verkalkung des Geistes*, sehend. Da erlebt er in diesem Winter des großen Sterbens, daß das Leben, das er als Folge vieler Enttäuschungen von seiner Türe ausgeschlossen hat, ihm doch noch einmal von sich aus naht, in Gestalt der Zuneigung, der Liebe zu einem jungen Mädchen, der neuen Apothekergehilfin, und daß dies Mädchen eine Gegenneigung zu dem großen, merkwürdigen Mann empfindet, in welchem sie *in Scherz und Ernst das untrügliche Manneswesen. den Granit fühlte, an den es gut ist sich zu halten.* Sie finden sich im Kuß, und nun erwartet man, und ebenso wartet Sophie, das Mädchen, daß Keller. der reife, geprüfte Mann, so wie er es selbst eigentlich will, zugreife und noch einmal, endlich, sein Leben auf die Sonnenseite zwinge. Er tut es nicht, er läßt die köstliche Zeit verstreichen, er versteift sich innerlich durch ein lächerliches Mißverständnis auf seiner Seite; er gibt auf, und als er sich endlich doch durchringt, den Narren, wie er sagt, draußen zu lassen, da ist es zu spät, Sophie mit dem jungen, aufstrebenden Bahnassistenten verlobt. Die letzte Chance des Lebens ist für immer verpaßt.

Die seelische Ursache enthüllt sich in den einsamen Meditationen und quälenden Rückblicken Kellers auf seine Vergangenheit, so daß ein ganzes Menschenschicksal in die paar Monate dieses Winters eingefaßt ist. Keller hat seine erste Frau verloren, weil er sie, als sie entgegen seinem Willen zum Theater will, kurzerhand aufgibt. Er ist vorher Apotheker geworden, weil ihm als jungem Studenten eine Stipendien-Hoffnung mißglückt ist: da wirft er seine chemischen Forschungen ins Feuer und verzichtet auf die wissenschaftliche Laufbahn, die dafür seinem weniger begabten Kollegen glückt: der wird der Dozent, nicht Keller. Er ist überhaupt nur deshalb in die Apothekerlehre geraten, weil sein Vater das angestrebte Studium der Mathematik als eine verstockte Eigenwilligkeit des Jungen betrachtet: Keller läßt es willenlos über sich ergehen: *er war es müde geworden, für eigen zu gelten.* Den ersten Anstoß gibt seine astronomische Beobachtungsleidenschaft, die seine Schulerfolge beeinträchtigt; während er eines Abends heimlich mit selbstgefertigtem Fernrohr eine Mondpassage brennend erwartet, kommt der Vater und sperrt stillschweigend das Glas weg;

nur alle Samstag-Abende sei es noch zu haben. *Doch er war zu alt, um zu bitteln; er ging ein paar Monate und schluckte hinunter.* Bis zu diesem Jugenderlebnis führt der Dichter zurück. Charakteristisch wiederkehrend ist dabei eines: das Aufgeben des heiß Erstrebten beim ersten Widerstand. Von früh an ist Keller unfähig, um sein Ziel zu kämpfen; er wirft es trotzig, später höhnisch dem Leben vor die Füße und hüllt sich in eine verfehlte Entsagung. *Etwas leicht und trotzig aufzugeben, ist niemals ein gutes Zeichen. Man macht sich blind für die Möglichkeiten, die jedesmal am Tag nach einer Niederlage aufzutauchen beginnen; man spottet auf die Ausdauer, die doch noch mehr Hindernisse fortzuräumen vermocht hat als das Glück. Aber hat man einen Riß, so tut es so gut, seine Türe krachend zuzuschlagen.* Paludan hat für solche Charaktere ein Bild, das zugleich Erklärung ist und als Motto über der ganzen Zeit und ihren Generationen stehen könnte: *Wenn man mit dem Nagel an einer Kirchenglocke kratzt, dann saust es dunkel von Ton, und die Leute der Gemeinde unten stehen still und sehen empor. Aber ist ein Sprung im Erz, naht der Ton kaum bis zum Schalloch. Das ungebrochene Erz schwingt einig bis zum letzten Atom, seine Wellenringe breiten sich gleichmäßig und groß; der eine Ring fällt nicht den anderen an und bekämpft ihn, so daß der Ton im Mißklang endet und nicht einmal der Turmfalke das Haupt wendet, um zu lauschen.* Der Sprung im Erz schon von frühester Jugend an, das ist die Antwort des Dichters, warum die ältere Generation so zermürbt versagt hat. Und so endet das Leben Kellers, des Begabten und mit Drang zu höchster Entfaltung Ausgestatteten, im Mißklang der Verbitterung und völligen Unbeachtetseins.

Jedoch, ein solcher Sprung im Erz findet sich nicht nur im älteren Geschlecht etwa als des Rätsels Lösung für die Zwischenkriegszeit. Er offenbart sich besonders und gerade in den Jahrgängen, die kurz vor und während des großen Krieges herangewachsen sind und noch einen *Mundvoll der Zeit vor 1914. von deren Geist und Stimmung und deren Glauben an feste Werte* erlangt haben. Schon in *Fugle omkring Fyret* findet sich ein solcher Typ. Nicht in äußerlichem Versagen oder in Erfolglosigkeit, sondern als Bruch im Charakter; das ist Bodils und Johans Jugendfreund Arne, dessen zeitweiliger Rivale bei Bodil. Jüngere Menschen mit einem *Sprung im Erz*, wenn auch anderer Art als bei Keller, sind jene Sigrid Nord, Erup. Helstad im *Søgelys*, die Verfechter gerade der neuen Zeit. So geht dieses Phänomen quer durch die Vor- und Nachkriegsjahre und wird zu einem Problem schließlich gerade derjenigen Jugend, die nicht wie die seltenen Johan und Bodil ungebrochen geblieben sind. Es wird das Hauptthema

der noch folgenden beiden Romandichtungen *Markerne modnes* und *Jørgen Stein*.

In *Markerne modnes* (Die Felder reifen) von 1927 ist es eine Schar junger Menschen, die sich zuerst in der Provinzschule, dann in Kopenhagen als Studenten bald gesellig bald einzeln zusammenfinden, alle im letzten Jahrzehnt des 19. Jhs. geboren. Den Mittelpunkt des Kreises bildet der begabte, reiche, bezaubernde Gutsbesitzerssohn Ralf van Reuter; die Hauptfigur ist aber mehr Ralfs Freund, der scheu-gehemmte, zum Einzelgänger neigende, schwerblütige Sohn der Herrenhofmühle von Ralfs Gut Pedersbjerg: Ivar Henningsen. Jugendkraft und Jugendfrische dieser sehr verschiedenartig schattierten heranreifenden Menschen lassen zunächst Sonnenglanz und Zukunftshoffnung um sie verbreiten; über allen steht als Symbol ein leuchtendes Bild, das Ivar einst als kleiner Knabe erschaut: aus dem dunklen Fenster der Windmühle sieht er den einen ihrer Flügel wie eine Leiter in den blauen Himmel ragen; auf der Spitze badet eine Möwe ihr weißes Gefieder in der Sonne, sie lüftet die Schwingen und steigt in das Unendliche. Und so lebt die Sehnsucht nach dem Großen und Vollendeten in Ivars, in Ralfs Seele. In der Spannung zwischen den beiden sich ergänzenden und anziehenden Gegensätzen Ralf und Ivar schreitet die Handlung fort: Ralf, der, eine Herrennatur, kühl überlegen die Menschen und vor allem die Frauen seiner Welt behandelt und mit ihnen spielt, scheint der Diplomatenlaufbahn entgegenzuwachsen; in glückbegabten Spekulationen fällt ihm ein reicher Anteil am Kriegsgewinn Dänemarks in den Schoß, und er rettet damit im letzten Augenblick das vom unfähigen Vater an den Bankerott verwirtschaftete Gut. Ivar, der dunkle, schwere, wird von der Gewalt der Musik erfaßt; der Geige gehört seine Leidenschaft, und während er noch sein Medizinstudium fortführt, erblüht eine ungewöhnliche Begabung in ihm, und schon glaubt man seiner Zukunft als großen Künstler gewiß zu sein.

Doch inzwischen hatten sich Zeichen eingestellt, daß das Reifen der Felder auch eine Verwandlung zur Fäule sein kann. Ralfs Souveränität ist nicht nur Spiel, sondern wird zum hemmungslosen Genießen des Weibes. Es ist vor allem Ellinor, die heimgekehrte Kusine, in die er sich kühlen Hauptes verstricken läßt, und deren raffinierte Tierhaftigkeit er erkostet. Und unter den Blicken dieses jungen Weibes taucht auch bei Ivar ein Verfangensein in die nursinnliche Berückung auf und hemmt ihn im entscheidenden Augenblick, wo er in Bettine, der feingliedrigen, seelisch fühlsam gestimmten Schwester Ralfs, die Ivars Neigung mit tiefer Liebe

erwidert, durch das erwartete Wort das Glück seines Lebens hätte gewinnen können. So ergibt sich das tiefwunde Mädchen den Werbungen Hagbards, des zukunftsreichen Tenors, der nichts ist als ein großes Kind, und lebt fortan an dessen Seite, ohne daß die Wunde sich je schlösse.

So von innen gefaßt, verliert das nun kommende Ereignis, das die Wende zum Niedergang wie ein krasses Symbol umschreibt, doch in etwas seine Gewaltsamkeit und im Grunde unkünstlerische Zufälligkeit, wenn es auch trotzdem unwahrscheinlich bleibt: Ivar infiziert sich bei einer Leichensektion (eines früheren, verhaßten Lehrers) durch einen Schnitt in den Mittelfinger der linken Hand, achtet nicht darauf — der vorgeschrittene Medizinstudent! — und muß sich zwei Glieder dieses Fingers amputieren lassen; die Künstlerlaufbahn ist zu Ende. Aber eben auch innerlich. Gebrochen verfällt er nunmehr vollständig dem Bann jener Ellinor, die sich lüstern-neugierig an ihn heranpirscht. Er erniedrigt sich zu ihrem willenlosen Sklaven, der seine Noten auf ihr Geheiß verbrennt, sein eigentliches Sein vergewaltigen läßt, nur um Herr ihres sinnenbetörenden Leibes sein zu dürfen. Sie suggeriert ihn zur Heirat; mit ihrem Geld kauft er eine Arztpraxis in der Heimat. Im Alltag wird Ivar die Sinnlosigkeit dieser Ehe täglich bewußter, und ebenso Ellinor; das Mädchen, das sie gebiert, ist idiotisch — und Ivar muß erkennen, daß dessen Vater sein Freund Ralf ist, die erbliche Belastung der zu nahe verwandten. Ralf haust ebenfalls wieder auf seinem Herrenhof; dem Glückbegabten sind die Herrlichkeiten dieser Welt zu leicht in den Schoß gefallen, nichts vermag ihm mehr Ziel zu sein, und so verfällt er in ein völlig tatenloses Genießerleben, das ihm körperliches Siechtum als letzte Stufe seines so strahlend begonnenen Daseins verheißt. In einem dramatischen Auftritt versucht Ivar vergeblich, mit dem Freunde abzurechnen; nach der Scheidung von Ellinor und einem längeren Nervenfieber fällt er schließlich neben seinem gesunden zweiten Kind zur Ruhe, lebt seiner Praxis und setzt allmählich rundliche Formen an. *Er erinnerte nicht mehr, daß er einstmals eine Möwe sich von dem lotrechten Mühlenflügel hat in den Raum schwingen sehen.*

So trostlos endet dieses Buch von jungen, hoffnungsvollen Menschen. Auch alle anderen desselben Kreises enden in platter Alltäglichkeit und Modernität, im Verzicht auf ihr heißes Wollen. *Alles reift, damit es ein Ende finden kann* — ein Ende der Verwesung alles Aufwärtsstrebenden. Als ein Weg zu tiefstem Pessimismus erscheint der Gang in Paludans Dichtung von jenem *Søgelys*, wo doch ein Lichtschein von Schöpferkraft und Menschentum als Zukunftshoffnung gezündet ist, zu diesem „Reifen

der Felder". Und doch fügt dieses sich ein; es ist wie eine Demonstration zu jenem Wort in *Søgelys: Unsere Generation ist wenig wert* — ihr fehlen die Grundkräfte des Menschseins: Bewährung, Treue, Verstehen, Güte — *ihre Aufgabe ist nur . . . das neue und bessere Geschlecht zu schaffen.* Das Schlußbild ist: Ivars junger Sohn radelt nach Pedersbjerg, dem Sitz Ralfs, wo er dessen kleine Tochter des öfteren hat nach ihm blicken sehen, und ermutigt sich endlich zu derselben Frage, womit einst sein Vater den ersten Schritt zur Freundschaft mit dem Herrensohn Ralf getan: *‚Willst du — willst du nicht mit mir spielen'?* Das ist die neue Generation; wird sie ihr Lebensspiel besser verstehen?

Der *Sprung im Erz*, der in *En Vinter lang* als von früh an vorhanden dargestellt ist, wird somit in *Markerne modnes* als aus sich heraus, aus dunklen Untergangsmächten der Seele geboren und unaufhaltsam wachsend vorgeführt. Nur daß es nun die ganze Generation ist, die in seinem Mißklang verhallt. Daß aber das mürbe gewordene Erz gerade am Donnerschlag des großen Krieges auseinandersprang, und daß sein Mürbewerden aus dem seit langem verborgen vorhandenen Zerfall der Welt vor 1914, der Kultur des 19. Jahrhunderts, resultiert, das enthüllt erst das folgende und letzte Romanwerk Paludans *Jørgen Stein* von 1937 (deutsch als *Gewitter von Süd* 1940). Es ist zuerst in zwei Teilen erschienen: *Torden i Syd* (Donner im Süden) 1932 und *Under Regnbuen* (Unterm Regenbogen) 1933.

Das Werk entrollt ein umfassendes Bild und eine abschließende Deutung der Epoche des jungen Paludan und seiner Generation. Diese ist aber diesmal nicht bloß in Gegensatz zu der abtretenden älteren gestellt ist, sondern erscheint vielmehr eingeklemmt zwischen dieser, der *entthronten*, und einer jüngeren, die im Grauen des Krieges herangewachsen, *akklimatisiert*, den Gedanken an einen neuen *in Gehirn und Nerven zu ertragen* vermag. Aber es zeigt sich, daß es nur ein ganz bestimmter Teil der Zwischengeneration ist, den der Zusammenbruch der alten Welt bis ins Mark trifft, nur die Klasse, die ihrer Herkunft nach Erbe der Welt vor 1914 hätte werden sollen: des führenden Bürgertums der Beamten und Akademiker und des Kreises um sie, der alten Geschlechter.

Diese Welt wird zu Beginn des Doppelromanes in breiter, farbenprächtiger und erlebter Schilderung in Gestalt einer Mittagsgesellschaft im Hause des Amtmannes Stein zu Havnstrup am Limfjord in ihrem vollen repräsentativen Sein und sicheren Unantastbarkeit vorgeführt, der Familie Stein, deren beide Söhne der jüngere Jörgen (der Titelheld), zur Zeit ein 16-jähriger Gymnasiast, und sein älterer Bruder Otto, Student der

Rechte, sind. Der Tag des Festes ist der 28. Juni 1914, des Mordes von Serajewo; die Nachricht davon, die als Laufzettel in die ahnungslose Gesellschaft flattert, ist der erste Donnerschlag des Gewitters aus dem fernen Süden, das diese hier versammelte Welt in Trümmer sinken lassen wird. Ein versteckter, doch bedeutsamer Zug ist vom Dichter diesem Ereignis und dem prächtigen Fest beigefügt: Bevor es beginnt, wird Jörgen, der auf einem kleinen Floß zu weit auf den Fjord hinausgetrieben ist, einen Augenblick vor die Wirklichkeit eines plötzlichen Todes gestellt und erlebt *bis zum Grund seines Wesens, daß der heimelige Gott der Schulstunden, der durch Gebete und fromme Lebensweise gewonnen werden könne, überhaupt nicht vorhanden sei . . . du mußt dir selbst helfen, sagten ihm seine Gedanken.*

Ehe aber diese alte Welt sichtlicher zu wanken beginnt, muß Jörgen sie zu umfassen lernen — dies ist der Inhalt des 1. Teiles, *Donner im Süden* — und nicht nur sie, die bürgerliche seiner Familie, des Gymnasiums in Aalborg, seiner dortigen Hausleute, sondern, entgegen den Gepflogenheiten seines Standes, auch deren sozialen Unterbau, die Unterklasse, und dazu die Ausläufer einer mondänen und technischen Welt, die der Krieg (während seiner Dauer nur erst in äußeren Symptomen in dem neutralen Land spürbar) an den Badestrand Jütlands gespült hat.

Diese Begegnungen bringen die ersten Erschütterungen in Jörgens Weltbild, das er aus dem väterlichen Amtmannshause mitgebracht, und bilden den disharmonischen Unterton zu dem sonst ganz normal verlaufenden Gymnasiastendasein Jörgens mit den in meisterhafter Psychologie geschilderten Erlebnissen, Problemen und Wehen heranreifender junger Menschen. Doch neben dieser ihm zugeborenen Welt erlebt Jörgen nun zugleich eine andere: zunächst die fremdartige und sehr unbürgerliche des Auslandes in Gestalt Lilys, der südländisch-bezaubernden Tochter eines dänisch-deutschen Giftgasforschers, und die der heraufkommenden Technik in dem nicht minder unbürgerlichen Sportsmann Preben, der sein ganzes Dasein dem Motor verschrieben und von Standesvorurteilen und Lebensproblemen völlig unberührt ganz simpel als Mechaniker auftritt. Noch bedeutsamer wird, daß Jörgen, fast in einer Art Doppeldasein, durch die Freundschaft mit dem Proletariersohn Leif Hansen einen tiefen und lebendig anteilnehmenden Blick in das Elend und die heiße Gährung der Unterschicht der Armen und Entrechteten tut, ja selbst in die dunklen Nachtseiten dieser Existenzen in Trunksucht und Bordell. So wird er wissend, ohne allerdings sich selbst irgendwie dadurch zu beflecken. Dieser Leif wird das Gegenspiel zu Jörgen, vital, ungebrochen, barbarisch, stets am

Rande eines sich selbst aufgebenden Hinabgleitens in den Morast und doch von einer unberührten Reinheit und Sehnsucht des Herzens nach dem Ungewöhnlichen, die diesen umgetriebenen Titanen einst auf die Höhen der Kunst als begnadeten Sänger führt.

Denn dies wird nun die Quintessenz des 2. Teiles des Doppelromanes, von *Unterm Regenbogen*, der mit Abitur und Kriegsende einsetzt, der alle eingeführten Personen in die Hauptstadt Kopenhagen zu neuem, größerem Kreis vereinigt und jetzt, als das äußere Thema, die Krisen Europas, als Wellenring nach Wellenring von jenem Schuß in Serajewo her, über das Land strömen läßt: daß nämlich die aus der Unterschicht Stammenden, die Unverbrauchten, an denen die jetzt zusammenbrechende, längst ausgehöhlte Kultur des 19. Jahrhunderts vorbeigegangen, die Krisenjahre der Zwischenkriegszeit äußerlich wie innerlich meistern, während die Erbträger jener zerteilt, zermürbt, irregeworden an den einstmals festen Werten, die sie in früher Jugend in sich eingesogen, außer Spiel gesetzt werden. Und zwar alle. Symbol dafür ist das Haus Stein in beiden Generationen. Am krassesten im älteren Sohn Otto, dem Juristen, einer Gestalt, die in ihrer Verkörperung der gänzlich entgeistigten Genußsucht des bloßen vegetativen Essens und Trinkens und des mißglückten Reichwerdenwollens ins Grotesk-Ungeheuerliche wächst. Ein Schwamm, der von Fehlspekulation zu Fehlspekulation getrieben und unfähig, sein Luxusleben mit der ihm naturnotwendig entgleitenden Frau — jener südländischen Lily — aufzugeben, in Unehrlichkeit, Betrug und Unterschleif gerät und sein Leben durch Selbstmord endet — ein Bild der völligen Aushöhlung aller einst gültigen Werte seiner Tradition; denn in diesen Grad der Untreue vermag er nur deshalb zu geraten, da ihm alle, Familie wie Chef und Klienten, blind vertrauen als einem Stein — *und der Name verpflichtet ja!*

Dieser Zusammenbruch, verbunden mit dem vorausgegangenen großen Bankkrach (als Folge der deutschen Inflation), der das ererbte Vermögen der Steins verschlingt, bringt den Lebensfaden der älteren Generation, des Amtmannes, zum Reißen. Höchst bezeichnend beginnt sein Niedergang als Mensch und Beamter an jenem Tag von Serajewo: dort verspürt er zum erstenmal den Krampf im Arm, der, an sich ein lächerlich harmloses Leiden, den Amtmann sich in eine Psychose steigern läßt, die ihn zur Pensionierung zwingt, zu einer irren Zwangsvorstellung einer Gemeinsamkeit mit Napoleon (der angeblich auch an solchem Krampf gelitten), und der, von Anfang bei ihm selbst, zuletzt im Kreis seiner Angehörigen, den Verdacht einer späten Folge einer Verirrung in der Jugend aufsteigen läßt. Hinzu gesellt sich eine

zunehmende psychische Unfähigkeit, die Wandlungen der Nachkriegszeit in sich aufzunehmen — dasselbe gilt für seine Frau —, bis der einst tüchtige, ehrenfeste Beamte und bewußte Träger von Staat und Gesellschaft nach einem düsteren Lebensabend völliger Vereinsamung, irregeworden auch an seinem jüngeren Sohn Jörgen, als halbumnachteter Narr in der Maskerade eines Napoleonshutes einem Verkehrsunfall zum Opfer fällt. Zynischer könnte die Kapitulation der älteren Generation nicht gezeichnet werden: statt daß sie, wie es dem Amtmann vorgeschwebt, in Krankheit und Alter beweise, daß *Mark in einem Geschlecht* sei, ein ruinenhaftes Zerbröckeln in steriler Todesstarre, deren Anfänge, nicht erst von heute, weit zurück in früher Jugend liegen, aus einem Widerspruch des Lebensideales bürgerlicher Tugend zur gelebten Wirklichkeit geboren. Es ist der Untergang des 19. Jahrhunderts an innerer Aushöhlung, den das Ende des Amtmanns verkörpert.

Und Jörgen, der fühlsame, lebendige gegenüber dem versumpfenden Otto und den absterbenden Eltern?

Er erfüllt sich mit der neuen Zeit, in die er bereits einen Blick durch Leif und Lily getan. Er läßt sich als Student von der sozialen Frage ergreifen, er weigert sich, an der Aktion der Bürgersöhne gegen die streikenden Hafenarbeiter teilzunehmen; die neue Freiheit der Geschlechter lebt er ebenso mit, er sitzt in Bars und diskutiert mit der jungen Intelligenz seines Alters Kunst, Philosophie, Probleme; er dichtet und schreibt selbst darüber, und vor allem: er beginnt mit der Überzeugung, daß der furchtbare Moloch des Krieges, der ihn bis an den Rand des gerade Erträglichen erschüttert hat, sich selbst aufgefressen habe und der letzte auf Erden gewesen sei. Deshalb wird er Militärdienstverweigerer — alles zum Entsetzen des Vaters natürlich — und geht zum zivilen Arbeitsdienst ins Waldlager. Und hier, in der Einsamkeit und der erfrischenden körperlichen Arbeit, trifft er auf eine ihm nun ganz neue Welt, deren Gegensätzlichkeit ihm seinen eigenen Standpunkt klarer werden läßt: den Kommunismus, in Gestalt eines einige Jahre jüngeren Arbeitskameraden, eines von der dritten Generation also, der *akklimatisierten*. Es ist nicht das Soziale daran, wovor Jörgen zurückschaudert, sondern die Auslöschung der Persönlichkeit, des eigenen Denkens, die Mechanisierung von Mensch und Dasein zur Masse, kurz: die Umwandlung zum *Zinnsoldaten* mit der gleichmäßigen Bewegung aller, den gleichen, starren Blicken auf ein einziges Ziel, den „Führer", was ihn einst in seiner Jugend schon wie ein Blitz durchleuchtet und zum Feind von Krieg und Militär hat werden lassen. Und als er in den fortschreitenden

zwanziger und dreißiger Jahren des Jahrhunderts das Wiederaufleben des Übernationalismus mit einer neuen Erhebung des Kriegsmolochs zum Idol einsgerichteter, uniformierter Massen erleben muß, in Italien, Deutschland und auch Dänemark, als Faschismus oder Nazismus oder deren Gegenbewegungen — da will er zwar lieber *in der Hölle der Freiheit als im Paradies der Diktatur* leben, aber er fühlt zugleich, daß die Grundlage seines eigenen Daseins in dem wachsenden Zuge der Massen zu begeisterter Uniformierung zu fallen beginnt.

Was ist nun das Wesen dieses bürgerlich-liberalen Radikalismus, den in solcher Weise Jörgen und der Kreis von Gleichgestimmten repräsentiert? Einer interessanten und problemreichen Figur wird die Antwort hierauf zugewiesen. Das ist der Dichter Peter Femmer. Abkömmling einer langen Reihe von Pfarrgeschlechtern, mit aller physischen Kränklichkeit solcher geistiger Überzüchtung bis zur Lungentuberkulose einschließlich behaftet, aus allem einsamer Individualist, stolz, satirisch, doppelnaturig, betont gerade das absolut Entgegengesetzte der Modeströmung wollend und dadurch wie über den Zeiten stehend. Er äußert sarkastisch über die Modernität seines jüngeren Freundes Jörgen: ‚*Das ist normal, beinahe trostlos normal. Diesen Pendelschlag machen ja gegenwärtig Tausende außer dir, sie können es einfach nicht lassen. Wenn sich genügend Reaktion aufgehäuft hat, gibt die Natur einen kleinen Puff, und bitte — hier sitzst du . . . als verruchter Freidenker. Ein etwas stärkerer Puff, und du wärst Anarchist geworden.*‘ Nur Reaktion auf das 19. Jahrhundert ist also die vorurteilsfreie, unkonventionelle Haltung der jungen Akademikergeneration Jörgens: ‚*Schwindender Geisteslibéralismus . . . Das wirklich Neue liegt tiefer und das braucht keine Leute wie uns.*‘ In diesem Gespräch naht der Dichter Paludan erneut zu einer letzten Einsicht in seine Zeit: sie ist eine Zwischenzeit, jedoch — das ist die nunmehrige schärfere Präzision — noch durchaus zur vergangenen gehörig, lediglich ihr Ausklang. Doch wie wird das wirklich Neue sein? ‚*Die stärksten Kräfte sammeln sich um die Diktatur*‘, läßt Paludan seinen Femmer weitersprechen, ‚*der Mensch ist noch nicht reif für die Freiheit, wir müssen noch einmal durch die Mühle*‘ — ein vorausschauendes Wort, 1933 geschrieben! Doch wird darnach die große Freiheit kommen, die freie, selbständige Persönlichkeit? Paludan spielt keineswegs den Propheten. Sein letztes Wort in dieser seiner letzten Dichtung ist: *Man* (d. h. Paludans Generation) *kam doch noch dazu, einen letzten Sonnenscheintropfen zu schmecken von der großen, geistigen Epoche, dann kam das Unwetter, und hernach — Regenbogenwetter, unzuverlässig, wechselnd . . . Man*

weiß nie, was es bedeutet . . . der Regenbogen kann beides sein: des Seemanns Freude und seine Warnung . . .

Zu diesem Bewußtsein, doch erst nur Ende vor einer unbestimmbaren Zukunft zu sein, läßt Paludan auch seinen Jörgen schließlich gelangen, und zugleich an ein wirkliches Ende, das Rückkehr, Schluß eines Kreislaufes bedeutet. Und Jörgen geht ihn symbolisch für alle seinesgleichen. Es ist für Jörgen äußerlich ein Lebensweg unaufhaltsamen Abstiegs. Er beginnt als Student der Philosophie; doch sie hemmt ihn nur im Ergreifen des wirklichen Lebens, er gibt sie auf als *so ausspekuliert. so unfruchtbar . . . Das Wichtigste liegt außerhalb.* Er geht zur Kunstgeschichte über. nach seinen eigenen Worten bereits eine Flucht aus der Wirklichkeit, in der die reine Vernunft keinen Schritt vorwärts bewirkt. wo kein Weg betreten sei zu der erwarteten Zukunft von Frieden, Verträglichkeit. mit Zeit, Mensch zu sein. Der Drang zur Wirkung und wirtschaftlichen Selbständigkeit führt Jörgen weiter zur Presse mit kleinen Essays, wo er schließlich zur Seite gedrückt wird, zuerst als Kunsthistoriker mangels eines abgeschlossenen Studiums, sodann politisch, weil er sich nicht der Parteimeinung des Blattes unterordnen will. Zur Krise kommt es nach dem Tod des Vaters; zum ewig nagenden Zweifel am eigenen Wert fühlt er sich, fremdgeworden in Familie und Beamtenkreis, ohne Klasse und Hintergrund in einer Gesellschaft, wo Bauern- und Arbeiterstand *die zwei Massive* sind. Durch Zufall stößt er auf Preben, den Mechaniker, nun Besitzer eines Auto-Service. und läßt sich als dessen Gehilfe engagieren. Doch rasch ist *die lyrische Tragkraft* dieses Versuches zum Abstieg in die problemfreie Primitive dahin, und als ein Schneesturm in entlegenem Forst ihn an den Rand des Todes bringt, ist er auch äußerlich und innerlich bis in die Ausweglosigkeit geraten.

Vorbestimmendes für dieses Scheitern liegt jedoch in Jörgens Charakter selbst: daß er überall halb bleibt und von nichts *bis in die innerste Fiber* seines Wesens *angeglüht* zu werden vermag. Dies spiegelt sich in seinem Schwanken zwischen den Frauen, die ihm begegnen, vor allem Nanna und Ellen, zwischen denen er in Aalborg aufgewachsen und bereits damals unentschlossen gestanden. Nanna ist ihm von jener Gymnasiastenzeit her aufrichtig zugetan, ein Sendbote aus einer Welt der Reinheit, Herzenswärme und seelischen Geborgenheit — aus der Welt echtgebliebener Werte, wie sie Paludan ebenso in *Sögelys* und *Fugle omkring Fyret* betont —; aber ständig zieht es Jörgen zu der selbstbewußt-kühlen Ellen hin. Diese entwickelt sich zum Typ der modernen Frau, sich dem Manne gleichberechtigt, ja überlegen fühlend, die Freiheit der Geschlechter

fordernd und sie selbst erfüllend; ihr gelingt es, in einer der geglücktesten Szenen des Buches, den so selbstsicheren Jörgen vom Stelldichein mit Nanna, um die zu werben er endlich entschlossen ist, wegzulocken in ihre eigenen Arme, um ihn am anderen Morgen mit kaum unterdrückter Ironie zu entlassen. Es kostet Nannas Tod (durch Erkältung im Regen und schwere Grippe). Von da ab bricht in Jörgens Wesen ein Gewandtsein nach rückwärts, ein Hängen an den Schatten der Vergangenheit durch, höchst bedeutsamer Art, denn es wird zu einem immer klareren Bewußtsein seiner Verwurzelung in der Vergangenheit, als ein Glied der Geschlechter (erlebt beim Tod des Vaters), als zugehörig jener versunkenen Epoche vor 1914 als dem glücklichen Kinderland, von der er noch *einen letzten Tropfen* erfahren. So rundet er sich selbst zurück zu deren Geisteshaltung; das Erbe bricht in ihm Schritt für Schritt durch; sein Schaffen empfindet er selbst als *letzte Kristalle früherer Geistesform*, und Femmers Prophezeiung über die modernen Radikalen geht an ihm in Erfüllung: ‚*Wenn sie etwas älter werden, schwanken sie gerne zurück zu dem, was die Väter meinten.*' Dieses Verhaftetsein in der alten Zeit, zugleich mit dem Drang, sich aus ihr loszureißen und an der Formung einer neuen mitzuwirken, weil er das Scheitern jener im Krieg, den sie hervorgebracht, ja zu tiefst erlebt hat — dieses Doppelsein bedingt, daß Jörgen weder jene vergangene letzte Geistesepoche ganz festzuhalten noch sich ganz dem Neuen zu ergeben vermag und so hinkend wird auf beiden Seiten, nicht *erglühbar bis zur letzten Fiber.* und darum genötigt, unfruchtbar zur Seite zu treten. Man erinnere sich des Bildes vom Sprung im Erz; hier haben wir ihn wieder: der Sprung kommt vom Stehen zwischen zwei Zeiten, als Generation einer Zwischenepoche, und der Sprung bewirkt, *daß der Ton im Mißklang endet und nicht einmal der Turmfalke das Haupt wendet, um zu lauschen. So* bleibt jener Generation nur noch ein einziges übrig: *Ihre Aufgabe ist nur . . .. das neue und bessere Geschlecht zu schaffen.*

Dies wird auch Jörgens letzte und in der Tat einzige Aufgabe, wo er wirklich Verpflichtung spürt. Nach Schneesturm und Besinnung, gewiesen auch von Femmer, freit er Marie, ein junges Mädchen aus schlichtem jütischen Bauernstamm, eine zweite Nanna, nur vitaler und gesund an Leib und Seele, kauft mit dem Rest väterlichen Erbes ein Stück Land am Fjord in der Heimat und beginnt Hühner-, Obst- und Gemüsezucht, gar nicht verlegen, seine Produkte auch auf dem Markt zu Havnstrup feilzubieten — der Amtmannssohn in seines Vaters einstiger Residenz —, wenn sie nur gut seien! Und als nach vier Jahren harter Mühe durch die große

Weltwirtschaftskrise nach 1930 hindurch (als letzten Wellenring von Serajewo) sein Weib Marie ihm das Geheimnis eines erwarteten Kindes anvertraut, da läßt ihn der Dichter fühlen: *Vorbei war das fruchtlose Fragen, er war in Dienst genommen, hat den Platz angewiesen erhalten. Alles was halb* (!) *geglückt war, erhielt wieder eine Chance, die Möglichkeiten von Kindheit und Jugend würden wieder kommen, und er würde stehen, einen Schritt zurück, und seinen Rat flüstern. Ruhig könne er nun seine Sonne gegen Nachmittag gleiten sehen.* Aus dem Spiegel blicken ihm mehr die Züge des Amtmanns als seine eigenen entgegen, und *als wenn der Vater in ihm lebte, dachte er* (wie einst dieser am Fest zu Havnstrup): *‚Das einzige Glück ist doch, dem Gesetz zu gehorchen, der einzige Weg geht durch das Mühlwerk der Pflicht.‘* Der Ring ist geschlossen; alles dazwischen, *alle gesprochenen Worte und gedachten Gedanken wiegen nicht ein Stroh auf zum Nest* des kommenden Kindes, *unsicher sind sie ja gewesen. Er gehörte eben zu dem Jahrgang, der straucheln mußte beim Start.* Das ist der geradezu sprichwörthaft geformte Schluß des Werkes.

Und wieder ist zu sagen: Jörgen ist nur Symptom für alle seinesgleichen. Soweit sie noch überleben, sind auch sie alle abgetreten von der Bühne des eingreifenden Wirkens auf die Welt: Femmer, der Deuter der Zwischenzeit, liegt sterbend im Sanatorium; die exzentrischen wichtigtuerischen „Dichter“ in Jörgens Gesellschaft sind gleichfalls am Verschwinden, und selbst Ellen, die emanzipierte Großbürgertochter aus Aalborg, kehrt in ihren Lebenskreis zurück, als Gattin eines Mannes, der *aussah, als ob er wisse, was er wolle*, und dessen bestimmtem Wunsch sich beugend Ellen ihre leitende Lebensstellung aufgibt, um ihm ausschließlich Hausfrau und Mutter zu werden — wie ihre Vorfahren. So endigt sie, *wenn auch mit voller Ehre, wo alle Welt endigt. — Der Mann . . . hat entschieden. Punktum.*

Geblieben aber sind aus jenem Geschlecht von 1890—1900 jene, für die Krieg und Nachkriegszeit kein Zusammenbruch ihrer alten Welt war, weil sie außerhalb dieser gestanden: die von unten Gekommenen. Das ist die Kleinbauerntochter Marie, die Jörgens Lebensrettung wird; das ist Harald Jensen, der Kleinhändlerssohn und Schwager Jörgens, der als Jurist, zuletzt leitender Direktor, gewiß mit allen unerfreulichen Zügen und charakterlichen Mängeln eines verbissenen Emporkömmlings, als bewußter Konservativer Staat und Gesellschaft bejaht — nicht zuletzt gegen die verkommenen Steins; das ist Jörgens Schulkamerad Erik Orth aus kleinen Verhältnissen, der dem Amtmannssohn nie die privilegierte Stellung verziehen hat und daraus mit der Wollust stiller Rache als Rechtsanwalt

die Unterschleife Ottos aufdeckt und ihn zu Fall bringt; das ist Preben, der Mechaniker, und vor allen Dingen Leif Hansen, der arme Proletarier, nun kgl. Opernsänger und gefeierter Künstler, mit Lily, der Südländerin, als treuergebener Helferin und Gattin. Gerade sein Aufstieg verkörpert die Quintessenz des Buches, daß der im Start gestrauchelte Jahrgang, der darum das Rennen verloren hat und aufgeben muß, nur die Kulturerben des zerschlagenen 19. Jahrhunderts umfaßt. Denn schon von Herkunft aus, als Kleinhäuslerssohn, ist Leif unter den Lebensstürmen aufgewachsen, die Jörgen erschüttert und enttäuscht haben, doch seine starke Vitalität wurde dadurch nur gestählter. Eine Unbedingtheit, ein löwenartig aufs Ganze Gehen prägt diesen unverbrauchten Menschen mehr und mehr: *In ihm lag die erzwungene Genügsamkeit von Generationen, endlich in Forderung verwandelt: daraus das Unbedingte in ihm. Leute wie er konnten die Meinung in dem frechen Verlangen verstehen: Caesar oder nichts!* Beides ist Leif fähig zu nehmen, ohne gebrochen zu werden, und er gewinnt Caesar — das von Geschlechtern her vorbereitete Gegenstück zu dem ebenso aus langer Vergangenheit her vorbestimmten Jörgen, der andere Hauptspieler damit in diesem Zeit- und Lebensbuch.

Gleich Jörgen ist darum auch er ein bohrender Grübler nach dem Sinn seiner Zeit, aber die Welt, aus der Jörgen kommt, ist ihm von vornherein untergangswert. Weder Krieg noch neue Kriegsgefahr erschüttern seinen Lebensnerv; kühl urteilt er darüber: ‚*Der Krieg ist ein zu großes Maulvoll gewesen; was man nicht in sich aufnehmen kann, davon kann man auch nichts lernen.*‘ So wenig wie Jörgen hat er die Lösung für das Rätsel der Zeit gefunden: ‚*Da kann selbst der Papst keine Antwort darauf geben*‘, doch auch dies erschüttert sein Gleichgewicht nicht: ‚*Ich glaube nicht, daß wir Schande davon kriegen, daß wir nun dastehen und nichts begreifen. Wir müssen bloß dafür sorgen, nicht so dumm zu werden, daß wir glauben, es sei nichts zu fragen da.*‘ Und aus seinem Lebensgefühl und dem schließlichen Aufstieg heraus wird er auch das Gegenstück zu Jörgens Pessimismus. Dessen, des Individualisten, trister Schlußfolgerung: ‚*Das innerste Gleichgewicht ist trotzdem abhängig vom Schicksal der großen gemeinsamen Ideen*‘ (weshalb Jörgen das innere Gleichgewicht verloren); ‚*es ist ein merkwürdiges Verhältnis, daß man niemals ganz allein ist*‘, setzt Leif positiv entgegen: ‚*Nein, wir sind in Wirklichkeit Eines, das ist die Erkenntnis, die im Gehirn der Menschheit nun hämmert und Form sucht. Es ist etwas Neues, das vorwärts will, es strebt wie ein Träumer, die Augen aufzubekommen.*‘ Darum ist er befähigt, als letztes Wort zu Jörgen, knapp am Ende des Buches, an das Bild vom Regenbogen und

seine Doppelnatur als Glückszeichen und Warnung anknüpfend, zukunftsgläubig zu sagen: *‚Nun ist Regenbogen gewesen seit dem Gewitter. Was, wenn wir uns zusammenrissen und an gutes Wetter glaubten? Es sind doch Zeichen da!'*

Was meint nun Paludan? Er spricht hier aus Jörgen und Leif. Zu solcher Mehrstimmigkeit hat sich seine Antwort in einem zehnjährigen Reifen seines Dichterschaffens objektiviert. In eindeutig formulierten prophezeienden Reflexionen verkündigt Paludan in seinem Anfangswerk eine die augenblickliche Zwischenzeit des Materialismus ablösende neue Welt der echten menschlichen und künstlerischen Werte, als sein eigenes, unverkennbares Glaubensbekenntnis; jetzt, 1933, verschwindet der Dichter selbst gänzlich hinter seinen Gestalten und Lebensbildern, die das Geheimnis der Zeit nur noch im Gleichnis aussprechen, das nicht schon ausgesagte Deutung ist, sondern wie das Leben selbst die Deutung erst fordert, die es in sich trägt. Darum erscheint diese letzte Dichtung Paludans ebenso sibyllinisch-doppeldeutig wie die Regenbogenzeit selbst, die sie spiegelt, und die, wie man gesagt hat, als die eigentliche Hauptperson unsichtbar hinter den Gestalten und Geschehnissen des *Jörgen Stein* stehe[2].

Vertiefung hat auch Paludans Deutung des modernen Verfalls in dem Jahrzehnt seiner dichterischen Produktion erfahren. Nicht Krieg und Amerikanismus sind mehr seine letzten Ursachen; sie werden von einem Werk zum anderen mehr und mehr im europäischen Menschen selbst gesehen: in der inneren Erstarrung der älteren Generation; in der Verirrung der jüngeren, der die als gültig übernommenen Werte ausgehöhlt unter den

[2] Umdeutet ist daher auch der Schluß des *Jörgen Stein*. Ernst Frandsen, aus dessen Feder die tiefstschürfende Abhandlung über Paludan und seine Zeit stammt (das oben S. 426 zitierte Buch Aargangen der maatte snuble i Starten), äußert Mißtrauen gegen Jörgens Genesung: gerade der Hinweis auf die Ähnlichkeit mit dem gescheiterten Vater und auf dessen Leitspruch vom Mühlwerk der Pflicht deute neben anderem auf ein weiteres Scheitern Jörgens. Emil Frederiksen meint in Ung dansk Litteratur 1930—1945, København 1945, Jörgen Steins Rettung auf einer kleinen Insel mit Erde und Ernte gerade zu einer notdürftigen Existenz sei nur ein beinahe zufälliger Trost — er hätte ebensogut weggespült werden können. Demgegenüber spricht Svend Norrild in Dansk Litteraturhistorie, Kbhn. 1946[1], von Jörgens neuem Mut, das Leben von vorne zu beginnen. (Norrilds zweibändige Dansk Litteratur fra Saxo til Kaj Munk, ebda. 1949, war mir noch nicht zugänglich.) Mir scheint jedoch die Frage, ob Jörgens persönliche Genesung und Beschränkung auf die Primitivität endgültig sei oder nicht, recht untergeordnet gegenüber der Tatsache seines (und seiner bürgerlichen Generation) Abtretens in die Verborgenheit und seine Zuweisung in die beschränkte Aufgabe, nur noch Vater. Wegbereiter einer ganz neuen Generation zu sein, die alle Möglichkeiten erneut besitzen wird. Außerdem sind die schließenden Worte des Dichters vom Aufgeben aller unsicheren Gedanken angesichts des Kindes und vom Straucheln am Beginn doch von absolutem Gewicht: der Beginn Jörgens ist ja nun vorbei, und es ist lediglich gesagt, daß er am Beginn habe straucheln müssen. Darum liegt auch hier das gegebene Ende des Buches vom gestrauchelten Jahrgang.

Händen zerbrechen; in der Flucht der dritten in die Problemlosigkeit eingerichteten Massengehorsams. Für all dies ist der erste Weltkrieg jetzt nur das Offenbarwerden eines längst vorhandenen Fäulniszustandes, der schließlich als die Erschöpfung einer gesamten Kulturepoche erkannt wird, die schon lange vor 1914 begonnen hat.

Und doch birgt auch das letzte Werk Andeutungen desselben positiven Glaubens seines Verfassers wie das erste, sein *Søgelys:* noch sei die Menschheit nicht reif zur Freiheit; noch einmal müßten wir durch die Mühle; diesmal habe die Menschheit noch nichts von dem großen Krieg lernen können; Erkenntnisse einer wirklichen Gemeinschaft als eines Neuen drängten zu Bewußtwerden und Form — in solchen Äußerungen, gerade einem Femmer und Leif in den Mund gelegt, verrät sich eine positive Zukunftserwartung des Dichters Paludan noch jenseits des Materialismus und der Auslöschung der Persönlichkeit in den uniformierten Massenbewegungen und ihrem unvermeidbaren zweiten Krieg der kommenden dritten Generation. Wenn diese als Bringer des *ganz anderen*, der Diktatur, als der eigentlichen Ablösung der Geisteskultur des 19. Jahrhunderts und ihr gegenüber die Zwischengeneration der Jörgen Stein (und damit Paludans selbst) nur noch als oppositioneller Ausklang der vergangenen großen Periode erscheinen, dann ist dies ebenfalls ein Wandel in dem Zukunftsbild des Dichters; hinter ihm stecken die Erfahrung und die zunehmende Hellsichtigkeit aus dem Fortschreiten des Jahrzehntes von 1923 bis 1933 in Richtung der gedeuteten Zukunft.

Vielleicht ersieht Paludan die Verwirklichung seiner Hoffnung auf die Wiederkehr der althumanen Menschheitswerte des Glaubens, der freien Schöpferkraft, der Bewährung in Güte, Liebe, Hingabe, in jener jüngsten Generation, deren erstes Hervortreten den gewichtigen Schluß von *Jörgen Stein* und *Markerne modnes* bildet, und deren Nest und deren Kommen auch in *Fugle omkring Fyret* und *Søgelys* vorbereitet wird[3]. Dieses bessere

[3] Wie als Bestätigung des hier Behaupteten äußert Paludan im Vorwort zu seiner augenblicklich jüngsten Publikation, der Essaysammlung *Skribenter paa Yderposten* (Schriftsteller auf Außenposten) von 1949 — nach jenem geahnten neuen Krieg also —, daß dieses Buch *manchem als letzter Nachhall schwindender Lebensauffassungen* erscheinen werde, *für andere aber als Vorzeichen eines kommenden Wetterumschlages in unserer gesamten Erkenntnis.* Der Inhalt dieses Buches sind *Berichte über gewisse Werke von Dichtern und Fachschriftstellern . . ., die sich jedes von seiner Seite . . . der Idee vom Menschen als etwas anderem und mehr als dem, was in dem naturalistischen Bild enthalten ist, nähern.* Das ist das Alte vor der Erstarrung des 19. Jahrhunderts im Materialismus und das zugleich geahnte Neue, dem der Mensch mehr ist als nur *ein Stoffhaufe, eine Tat und ein Name* (J. P. Jacobsen), nämlich wieder Träger übermaterieller Werte und Kräfte aus einer metaphysischen Welt. Dieses erhofft Paludan auch heute als das doch Kommende.

Geschlecht zu erzeugen, ist ja die einzig wirkliche Aufgabe der Zwischenkriegsgeneration, und dieses wird ja wieder alle Chancen der Kindheit und Jugend gemäß des Dichters Worten haben, denn dieses Geschlecht wird unbelastet von dem erstarrten Erbe seiner Väter aus dem gleichen vitalen Urgrund beginnen können wie der Häuslerssohn Leif Hansen. Vielleicht ist in dieser soziologischen Parallelität zwischen dem Kind Jörgen Steins und dem Lebenssieger Leif ein tieferer Sinn verborgen: daß hier die Kräfte neuer Kultur liegen.

Mit der Andeutung solcher Genesungsmöglichkeit durch die Rückkehr zum Lande und seinen Menschen wohl schon für Jörgen selbst, sicher für seine Nachkommen, und mit dem Gegenbild zu dem gesättigten, aber zermürbten Bürgertum der aus Elend und Verwahrlosung, aber mit ungebrochener Lebenskraft emporsteigenden Unterschicht in Leif Hansen baut Paludan in seinen Roman vom Niedergang einer Familie Themen ein, die vorher ohne solche Verbindung mit dem Zusammenbruch der Bürgerkultur in dänischer Literatur gestaltet waren: in der Heimatdichtung eines Johan Skjoldborg und anderer mit ihrem Preislied auf die Eroberung und den Segen fruchtbar gemachter Erde, gerade in Neusiedlerarbeit (auch an Knut Hamsuns *Segen der Erde* ist zu denken); in der Dichtung von Elend, Unterdrückung und Selbstbefreiung des Proletariats (des *nackten Menschen*) eines Martin Andersen Nexö, nur daß der Individualist Paludan an die Stelle des siegreichen Marschtrittes der sozialdemokratischen Massen in *Pelle dem Eroberer* den Lebenstriumph des einzelnen Mannes Leif Hansen als Mensch und Künstler setzt. Durch solchen Einbau modifiziert Paludan die Darstellungen vom Versagen und der Auflösung der letzten großen Geisteskultur, in deren Reihe seine Romandichtung gehört, die in Dänemark mit J. P. Jacobsens *Niels Lyhne* begonnen und über die Novellen und Romane Henrik Pontoppidans und Hermann Bangs zu Paludans Zeitgenossen Tom Kristensen (und weiter zu den jüngeren und letzten Dichtern der dreißiger Jahre: Leck Fischer, H. C. Branner u. a.) führt: die Untergangsmächte haben nur Gewalt über die Erben der sich zersetzenden Kultur, nämlich die Söhne jenes sie tragenden Bürgertums des 19. Jahrhunderts, nicht über die davon Ausgeschlossenen und nicht mehr über die Kommenden.

Jacob Paludans Schriften.

1922 *De vestlige Veje* (Roman).
1923 *Urolige Sange* (Gedichte).
Søgelys (Roman).
1924 *En Vinter lang* (Novelle).
1925 *Fugle omkring Fyret* (Roman).
1927 *Markerne modnes* (Roman).
Feodor Jansens Jeremiader (polemisch-aktuelle Betrachtungen).
1928 *Landet forude* (Schauspiel, gemeinsam mit E. Eberlin).
1929 *Aaret rund* (Artikel und Aphorismen).
1932 *Torden i Syd* (Roman).
1933 *Under Regnbuen* (Roman).
1937 *Jørgen Stein* (Doppelroman).
Tanker og Bagtanker (Aphorismen).
1938 *Som om intet var hændt* (Essays).
1943 *Søgende Aander. — Smaa Apropos'er* (Gedankensplitter).
1944 *Landluft* (Betrachtungen und Beschreibungen).
Mit Kaktus-Vindue (Aphorismen und Alltagsschilderungen).
1946 *Prosa. Korte Ting fra tyve Aar* (*Jerimiader*, Chroniken, Essays und Aphorismen früherer Ausgaben),
1948 *Facetter* (hauptsächlich Essays und Aphorismen).
1949 *Han gik Ture* (Betrachtungen).
Skribenter paa Yderposten.

Mitteilungen.

Nachträge zu Goethes und Heines Gesprächen.

Mitgeteilt von

Hermann Kügler (Berlin).

1. Ein Besuch bei Heine.

Heinrich Hubert Houben hat in seiner wertvollen Sammlung der „Gespräche mit Heine“ (Frankfurt am Main 1926) unter Nr. 757 eine Mitteilung von B. Pompecki-Oliva (im Graudenzer „Geselligen“ vom 14. Dezember 1915. Nr. 292) abgedruckt über einen Besuch, den der Berliner humoristische Schriftsteller Ernst Kossak (1814—1880) im Mai 1855 dem kranken Dichter in Paris machte (richtig schon 1854). Im „Quellenverzeichnis“ merkte er an: „Erstdruck der Schilderung Kossaks war nicht feststellbar; in seinen *Pariser Stereoskopen* (1855) findet sie sich merkwürdigerweise nicht.“ Pompecki kann seine Darstellung nur entnommen haben der Lebensbeschreibung Kossaks von A. Rutari (Deckname für Arthur Levy), die 1884 in Berlin erschien (mit Bildnis in Lichtdruck und Namenszug) und worin sie als Brief aus Paris mitgeteilt wird. Auf S. 94—95 steht der Wortlaut so, wie Pompecki und dann Houben ihn drucken. Aber die Urfassung, der Erstdruck, steht in der von Kossak herausgegebenen Zeitschrift „Berliner Feuerspritze“ vom 17. Juli 1854 (Nr. 29) und lautet, wobei ich Pompecki-Houbens Abweichungen in den Fußnoten vermerke:

Heinrich Heine ist auf seinem Krankenlager vor einigen Wochen wieder von einem deutschen Landsmann besucht worden. Der Dichter liegt noch immer in seinem gegen das Tageslicht abgesperrten Gemach, dessen widerwärtige Atmosphäre, da es nur selten gelüftet werden kann, die aus freier Luft Eintretenden qualvoll berührt. An jedem Morgen wird in eine offen gehaltene Wunde im Nacken eine Dosis Morphin gestreut, um die Schmerzen des Kranken in die Grenzen des Erträglichen zu bannen. Eine nahrhafte Diät hält die Kräfte des Kranken aufrecht. Er genießt Morgens ein aus Milch, Chokolade und Reis zubereitetes warmes Getränk, und zu Mittag gebratenes Geflügel, Kalbscotelettes, leichtes Gemüse u. dgl. m. Eine Flasche feinen Bordeauxweines muß im Verlaufe des Tages die ermattenden Lebensgeister auffrischen. Neben seinem Bette liegt ein Päckchen loser Blätter in Octavformat, und etwa zwanzig zugespitzte Fabersche Bleistifte. Wenn sich Heine aufgelegt und stark genug zum Arbeiten fühlt, beschreibt er die Blätter mit dicken halbzollgroßen Buchstaben, und wechselt die Bleistifte, wenn sie stumpf geworden sind. Er erzählte unserem Landsmanne, daß er neulich im Stande gewesen sei, fünf Stunden hintereinander zu arbeiten. Als dieser[1] nun fragte, ob er das nicht als eine Gnade von Gott[2] ansehe, antwortete Heine, getreu seinem Charakter: „Der liebe Gott macht Experimente mit mir, aber ich wünschte, er hätte sich einen anderen dazu ausgesucht!“ Bei der Trennung forderte Heine den Freund[3] auf, da es doch unwahrscheinlich

[1] ich. [2] einen Trost, eine Gnade von Gott. [3] mich.

sei, daß sie sich jemals wiedersähen, vor seiner Abreise von Paris ihn noch einmal zu besuchen[4]*. Dieser war aber durch den Anblick*[5] *des wachsbleichen Todtenangesichtes mit dem grauen Kinnbarte, und der erschütternden Scenerie*[6] *des Grabmals eines Lebendigen so ergriffen, daß er es vorzog*[7]*, nur schriftlich von dem Unglücklichen Abschied zu nehmen*[8]*.*

2. Zu den „Gesprächen mit Heine".

a) Die folgende Notiz ist dem außerordentlich belesenen und findigen Houben entgangen. Wittlacus sagt in einem Aufsatz „Etwas über Gereimtes. Zu seiner Zeit", im „Freimüthigen" (Nr. 3 und 4 vom Jahre 1832) in Nr. 4, S. 15: „Heine beklagt sich ausdrücklich, daß ihm die Form Mühe mache, was leider auch seine besten Lieder sattsam zeigen . . ." Dazu merkt Willibald Alexis an: („Mehr aber die Prosa, als der Vers, wie Heine uns oft gestand, und er hat Recht . . ." (Folgen Alexis' eigene Ansichten über die Kunst der Prosa.)

b) Zu dem Bericht von Alfred Meißner 1847 (Houben S. 552f.) gibt es eine Parallele in der Zeitschrift „Der Anekdotenjäger" 3. Jg. 1847, Nr. 4 (Januar), S. 30f.:

Heinrich Heine geht mitten in seinem Leiden der Humor nicht aus. Ein französisches Blatt [welches?] erzählt mehrere Bonmots von ihm. Man fragte Heine, wie es Herrn von Eckstein gehe, einem Pariser Correspondenten der „Allgemeinen Zeitung", der seit dem Jahre 1815 etwa dem berühmten Blatte stets denselben Artikel schreibt. „O, der ist lange todt", sagte Heine, „aber er hat ein Recept nachgelassen, um seine Artikel anzufertigen und fortzusetzen." — Man wunderte sich, daß Herr F., ein Deputierter und Banquier, den Nischan [es handelt sich wohl um den Nischan el Iftikhar, einen „Vertragsorden" für Zivil- und Militärverdienste] vom Bey von Tunis erhalten und zerbrach sich den Kopf darüber, welche Verdienste er um Tunis haben könnte. „Aber!" rief der sarkastische Dichter — „es sind ja alte Kameraden." — „Wieso?" — „Ganz einfach! Seine Hoheit sind ein alter Seeräuber."

3. Friedrich Tietz bei Goethe.

Aus dem Nachlaß meines während des Einfalls der Russen in Ostpreußen verschollenen Freundes Felix Hasselberg teile ich mit und ergänze seine Notizen.

Im Anfang September 1857 verlebte Weimar eine Reihe festlicher Tage. Am 3. September wurde der Grundstein zu dem Denkmal des Großherzogs Carl August gelegt; am Tage darauf wurde die Wieland-Statue (von Gasser) und das Doppelstandbild Goethes und Schillers (von Rietschel) feierlich enthüllt. Die „Vossische Zeitung" entsandte als Berichterstatter für diese denkwürdigen Ereignisse ihren in jenen Jahren besonders tätigen Mitarbeiter Friedrich Tietz. Er

[4] Bei der Trennung forderte er mich auf, ihn vor der Abreise von Paris noch einmal zu besuchen, da es doch unwahrscheinlich sei, daß wir uns jemals wiedersehen. [5] Doch mich hatte der Anblick. [6] und die erschütternde Scenerie. [7] daß ich es vorziehen werde. [8] (es folgt:) Ach! hätte er damals geahnt, daß auch ihm die unsäglichen Leiden einer Matratzengruft bevorstünden!

war am 24. Sept. 1803 in Königsberg (Preußen) geboren worden und starb am 6. Juli 1879 in Berlin. Er machte sich bekannt durch Lustspiele, Reiseschilderungen und andere Erinnerungsbücher, auch als Theaterleiter in Königsberg, Reval, Helsingfors, Altona, besonders aber auch als gewandter und überaus fruchtbarer Journalist, zumal auf dem Felde der Theater- und Ballettkritik. Mit Recht weist sein Biograph Brümmer darauf hin, daß seine Feuilletons durch anziehende Erinnerungen an Selbsterlebtes gewinnen. Das bestätigt auch die Arbeit, die der zu Anfang erwähnten Sendung nach Weimar ihren Ursprung verdankt: der in zwei Teilen in Nr. 207 und 212 vom 5. und 11. September 1857 erschienene Aufsatz: Weimarsches Fürsten- und Dichterfest. Der erste Teil gibt ein allgemeines Stimmungsbild und schildert besonders die einzelnen Dichterstätten; der zweite behandelt die Feierlichkeiten kurz, da sie schon in offiziellen Berichten geschildert worden waren, und ist hauptsächlich der Fahrt nach Eisenach und der Wartburg gewidmet, die die Teilnehmer des Festes als Gäste des Großherzogs am 5. Sept. machten. In den ersten Teil nun hat Tietz (der sich am Schluß des Ganzen nur „F. Tz." unterschreibt) die kurze Schilderung eines Besuchs bei Goethe verwoben: sie ist anscheinend bisher unbeachtet geblieben. Er spricht von Wielands und Schillers Häusern und fährt fort:

Die dritte Dichter-Wohnung — Goethe's Haus — berührt bei weitem nicht so freundlich das Auge. Es ist ein ziemlich großes Gebäude mit zierdeloser einfacher Fronte, in seiner glatten, regelmäßigen Außenseite unwillkürlich an „Excellenz Goethe" im schwarzen Frack und weißer Halsbinde erinnernd, in den durch weiße Rouleaux von Innen geblendeten Fenstern, an die „Zugeknöpftheit", mit welcher in den letzten Jahren der „Herr Minister und Geheimrath" auch diejenigen seiner Bewunderer zu empfangen pflegte, die in schlichter aus dem Herzen kommender Verehrung sich dem „großen Dichter" nahten, und dann sehr ernüchtert die „Excellenz" verließen. Es hat uns gewundert, daß Goethe, der glatte Hofmann, der scharfblickende Menschenkenner, oft recht rücksichtslos und erkältend mit solchen, namentlich jugendlich-wahren Bewunderern seiner poetischen Größe umsprang, mit Gemüthern, denen ein, wenn auch nur herzlich scheinendes Wörtlein von der Lippe des Jupiterhauptes ein Freudenklang sein mußte, der in melodischem Nachhall ein langes Leben bis zum Grabe durchklungen hätte. Vielleicht tue ich dem alten Herrn Unrecht; wer kann sich aber des säuerlichen Nachgeschmacks erwehren, den die Täuschung des mit Begeisterung herbeigesehnten Augenblicks, in welchem wir einen freundlichen Blick des verehrten Ideals erhofften, aber — nicht erhielten, zurückläßt? Es war etwa zwei Jahre vor dem Tode des Dichters, als ich, von der ersten Reise durch Rußland zurückkehrend, bei schnellem Fluge durch Weimar die Ehre erhielt, seiner Excellenz meine begeisterte Hochachtung zu Füßen zu legen. Sehr jung, und also poetisch sehr erregt, schob mich der Dichterfürst, zwar beileibe nicht zur Tür hinaus, aber doch bemerkbar, daß es darauf abgesehen war, sich an der Verlegenheit meiner Rathlosigkeit einer Antwort zu weiden, von dem Blumenwege der Poesie auf die beschwerliche Straße der Alterthumskunde. Er sprach eine Art von Bedauern aus, daß gewöhnlich jüngere Touristen über manchen Tand Hoch-Merkwürdiges übersähen; so

zweifelte der Dichterfürst, daß mir z. B. die ‚Korsunschen Thürme an der Kathedrale zu Nowgorod' bekannt geworden. Nun hatte mich gerade aber in dieser Beziehung der Zufall seltsam begünstigt. In Petersburg im Hause des geistvollen Gelehrten Staatsrath Adelung lebend, hatte ich mit großem Interesse das Werk studirt, in welchem mit selten tiefer Forschung Hr. von Adelung die Entstehung und Schicksale jener ehernen Pforten besprochen, hatte an Ort und Stelle die Kunstwerke gesehen. Mit sehr geläufiger Zunge kramte ich nun mein Wissen aus, kleine Nebenumstände berührend, die Herrn v. Goethe selbst nicht bekannt, ihn zu überraschen schienen, sogar ein paarmal zu der Bemerkung bewogen: „Ei, ei! das wußte ich nicht, — werde an Herrn v. Adelung schreiben, mir über die Sache freundliche Mitteilung erbitten." Für mich jungen Burschen fiel freilich kein anerkennendes Wörtchen ab, da ich doch der gewesen, der Sr. Excellenz Neues über das merkwürdige Alte mitgetheilt. Ein würdevolles Kopfneigen gab nach fünfzehn Minuten den Abschied. So ist das erste-, einzige- und letztemal gewesen, daß ich Herrn v. Goethe gesehen und gesprochen. Eine merkwürdige Erinnerung ist mir natürlich der Augenblick geblieben, eine aufs volle Herz einwirkende, von freundlichem Glanz durchleuchtete nicht. Ist mir aber schon recht geschehen; der alte Herr wurde viel mit langweiligen Besuchern molestirt, — warum war ich auch kühn genug, diese zu vermehren? —

Ob dieser Bericht von Tietz zutrifft, läßt sich leider nicht nachprüfen. In Goethes Tagebüchern und Briefen, sowie in den Berichten anderer Zeitgenossen finde ich über seinen Besuch nichts vermerkt. Tietz selber ist in seinen Büchern nicht mehr darauf zurückgekommen. Gemäß seiner Angabe ist er nach seiner ersten Reise durch Rußland in Weimar gewesen. Daß er 1833—1834 in Rußland geweilt hat, wissen wir aus zwei Büchern, die er über diese Reise veröffentlicht hat. Eine frühere Reise müßte etwa 1829—1830 stattgefunden haben; aber es fehlt bisher eine Nachricht davon. Doch lebte er 1829 in Dresden und wurde 1830 vom Herzog von Coburg zum Legationsrat ernannt; in dieser Zeit wäre ein Aufenthalt in Rußland durchaus wahrscheinlich.

Keinen Anlaß zu Mißtrauen gibt der Inhalt seines Gesprächs mit Goethe. Am 24. November 1823 notierte Goethe im Tagebuch: *Die Korssunschen Thüren zu Nowgorod, von Frau Erbgroßherzogin zum Ansehen gesendet.* Gemeint ist das in jenem Jahre bei Reimer in Berlin erschienene Werk des russischen Staatsrats Friedrich Adelung „Die Korssunschen Thüren in der Kathedralkirche zur Heil. Sophia in Nowgorod". (Die *Thürme* bei Tietz sind offenbar bloßer Druckfehler.) Goethe kannte also jene Kunstwerke aus Adelungs Buch darüber. Sehr begreiflich, daß er einen Besucher, der von Rußland erzählte, darüber befragte. Der Name des Staatsrats Friedrich Adelung kommt bei Goethe nicht vor, und ein Briefwechsel mit ihm ist meines Wissens nicht bekannt. Die von Tietz überlieferten Worte Goethes lassen aber einen brieflichen Verkehr mit Adelung als möglich erscheinen.

Das Goethe-Schiller-Archiv in Weimar besitzt nur einen Brief Adelungs an Goethe. Er bezieht sich auf unser Thema, und ich teile ihn deswegen im Wortlaut mit; die darin genannte Gräfin Egloffstein ist wohl Julie, deren Mutter Henriette

von 1773—1864 lebte, und zwar als geschiedene Frau von 1799—1804 in Weimar. Goethe kannte sie seit 1795. Ihre beiden Töchter Caroline (1789—1868) und Julie (1792—1869) verkehrten viel in seinem Hause; er liebte besonders Julie und verwöhnte sie mit Gedichten. Beide Schwestern waren Hofdamen bei der Erbgroßherzogin Luise. Julie entwickelte sich unter Goethes Teilnahme zu einer tüchtigen Malerin, und sie hat ihn 1826 und 1827 nach mehreren Studiensitzungen in zwei größeren Ölbildern gemalt. Vgl. wenigstens die eine bisher veröffentlichte Abb. bei Hermann Rollett, Die Goethe-Bildnisse. Wien 1883, S. 222 (und den Text dazu bis S. 224); Franz Neubert, Goethe und sein Kreis. 2. Aufl., Leipzig (1922), S. 167 (S. 155 ihr Bild); dies auch bei Hans Wahl und Anton Kippenberg, Goethe und seine Welt. Leipzig 1932, S. 190.

Eing. Br. 1825/220

Hochwohlgeborener,
Höchstverehrter Herr Geheimer Rath!

Es bedarf wohl einer Fürsprache, wie die, welche die gütige Gräfin Egloffstein bey Überbringung meines Werkchens übernehmen will, um die Dreistigkeit zu entschuldigen, mit der ich es wage, es Ew. Excellenz zu überreichen. Je mehr der Gegenstand desselben dazu geeignet ist, die Aufmerksamkeit des größten Kenners der Kunst des Mittelalters in Anspruch zu nehmen, desto schüchterner muß mich die Besorgnis machen, durch meine Behandlung eines so merkwürdigen Denkmals, als die Korssunischen Thüren gewiß in vielfacher Beziehung sind, den Erwartungen des auch hier unerreichten Meisters nur höchst unvollkommen Genüge geleistet zu haben. Meine Hauptabsicht bey dieser Arbeit war, dieses wichtige Kunstwerk dem deutschen Vaterlande bekannt zu machen und wieder zu geben, und dadurch zugleich einen kleinen Beitrag zur Geschichte der frühen deutschen Kunst zu liefern. Nehmen Ew. Excellenz diesen Versuch in jener doppelten Hinsicht wohlwollend auf und erlauben mir, mich mit hoher Verehrung zu nennen

Ew. Excellenz

gehorsamst ergebenen
Friedrich Adelung.

St. Petersburg
am 27. Juli 1825.

Kleists und Adam Müllers Freundschaftskrise.

Zwei ungedruckte Briefe Adam Müllers zur Geschichte der Zeitschrift „Phöbus".

Von

Robert Mühlher (Wien).

Dieser Beitrag war bereits für den Jahrgang 1945 der Zeitschrift bestimmt. Er konnte dort nicht mehr erscheinen, da Ende 1944 die Zeitschrift einging, und wurde 1948 als Heft der „Europa-Reihe" im Europa-Verlag (Wien-Zürich) gedruckt. Das Heft hat im Buchhandel so geringe Verbreitung gefunden und sein Inhalt ist für die Kleist-Forschung so wichtig, daß ausnahmsweise in diesem Falle die Wiederholung eines schon vorhandenen Separatdruckes gerechtfertigt erschien. (Anmerkung der Redaktion.)

1. (An Friedrich Carl Ferdinand Freiherrn von Müffling, sonst Weiss genannt.)

Dresden, 29sten März 1808.

Ich wende mich an Sie, mein Hochzuverehrender Freund, in einer Angelegenheit bey der ich niemand von meinen hiesigen Freunden zu meinem Vertrauten gemacht habe und zu welcher ich Ihres Rathes bedarf. Wenn Sie den geringen Antheil, den ich mir etwa bey Ihnen erworben haben mag, zu meinem Fürsprecher machen wollen, so erfreue ich mich gewiß bald einer Antwort auf dieses Schreiben. Meine Welterfahrung würde mich auf den Rath beschränken, den ich mir selbst mit eignem Verstande geben kann, wenn ich Sie nicht persönlich kennte, und Sie mir nicht Zutrauen und Hochachtung durch ein und dieselbe Handlungsweise des Geistes wie des Gemüts eingeflößt hätten.

Unsere gemeinschaftlichen Buchhandlungsprojecte sind durch die Sprödigkeit der Regierung, vielleicht auch durch den Einfluß des Böttiger und ähnlicher Leute vereitlet worden. In der Redaction des Phöbus, bey der ich überhaupt nur untergeordnet und abhängig wirke, muß eine große Veränderung vorgenommen werden, wenn derselbige, trotz der guten Absicht ohne bedeutenden Verlust getragen werden soll und deshalb hoffe ich Kleist zu alleiniger Übernahme der Redaction zu überreden.— Meine Umstände nun machen es mir zur Pflicht, für die Zukunft zu sorgen, und an ein kleines, aber sichereres Etablissement zu denken, als mir die Gunst des Dresdener Publikums und eine Parthey geistreicher und wohldenkender Freunde gewähren kann. Den Aussichten, die sich mir mit Hülfe aller Connectionen in Wien eröfnen, würde ich ungern folgen, da mir die Freyheit des Denkens und Dichtens erstes Lebensbedürfniß ist. Deshalb frage ich Sie, der Sie die Umstände kennen, ob für mich vielleicht die Hofnung zu einer Professur in Jena da wäre. In wiefern ich Sie durch wissenschaftliche Arbeiten verdienen mag, sind Sie darüber der erste Richter den ich mir wählen würde, der einsichtvollste und der unbefangenste, der eine der seinigen auch hier und da entgegengesetzte Meinung grade darum lieben kann, weil sie die entgegengesetzte ist — kurz, darüber darf ich schweigen. Mein etwaiges kritisches Talent würde ich der Literaturzeitung bestimmen, meine Anlagen zum lebendigen Vortrag dem Lehr-

stuhl der Philosophie, der Geschichte und der Staatswissenschaften, und — mein Wettergefühl den meteorologischen Anstalten die des Herzogs Durchlaucht mit so großmüthigem Interesse an der Wissenschaft angeordnet haben.

Sie werden mich freysprechen, mein Hochzuverehrender Freund, von dem sanguinischen Eifer, womit man in der Jugend solche Projecte zu betreiben pflegt. Ich weiß vollkommen was mir Jena gewähren und was ich dort entbehren würde; ich weiß daß dies überhaupt keine Zeit zu glänzenden Hofnungen ist, und verlange von einer Station, die ich wünschen soll überhaupt, vielmehr die Sicherheit als die unmittelbaren bedeutenden Vortheile.

Und so möge denn auch die mögliche Unausführbarkeit dieses Projects, Sie, mein werthgeschätzter Freund, durchaus auch nicht in die leiseste freundschaftliche Verlegenheit versetzen. Ich habe Sie nur fragen wollen, was Sie, der Unterrichtetste, von der Sache denken, und ob ich weitere Schritte thun, oder ob ich vielmehr in den sauern Apfel beißen soll und, nach manchem mit persönlicher Keckheit durchgeführten Streit, auch jetzt bittend an Johannes Müller wenden — und auf die ehemalige Freundschaft berufen soll? — Zu gelehrten Stellen freilich läßt man sich lieber rufen, aber soll einmal sollicitiert werden, so wende ich mich lieber an den Herzog, aus dessen Händen ich den günstigen wie den abschlägigen Bescheid mit gleicher Ehre und mit gleicher Empfindung der Verehrung empfangen kann.

Von Göthen, wie er auch über den Phöbus denken mag, habe ich persönlich keine Ungunst zu besorgen; meinen ehemaligen jugendlichen Ausfall auf sein Heidenthum wird er mir ja wohl längst vergeben haben.

Verstatten es Ihnen wichtigere Geschäfte, meine heutige Anfrage baldigst mit einer flüchtigen Zeile zu beantworten, so erleichtern Sie mir die weiteren Schritte, die ich zu dieser liebsten, wie zu anderweiter weniger erwünschter Beförderung zu machen, durch die Umstände genöthigt bin. Übrigens verstatten Sie mir gewiß noch die Bitte, daß meine ganze Absicht vorläufig, sowohl im günstigen als im ungünstigen Falle, unter uns d. h. besonders Rühl und meinen hiesigen Freunden vorenthalten bleibe, die für Verrath an der Freundschaft halten möchten, wozu mich nothwendige Rücksicht auf die Zukunft und auf die Umstände zwingt. Sie legen einen Werth auf mein Hierseyn, der mich rührt und mir schmeichelt, aber auf die ernsteren Calcüls eines durch mancherley Verpflichtungen gebundenen Lebens wohl keinen Einfluß haben darf. Dresden — das fühle ich nach mancherley guten und schlimmen Erfahrungen — ist, wie ich auch an den Ort gebunden seyn möge, wohl ein Element für solche, wie Böttiger, aber nicht für mich.

Ich bitte Sie nochmals um baldige Antwort, noch dringender aber um die Fortdauer Ihres Wohlwollens das mir schmeichelt und mich erhebt. Möchten Sie die möglichen Unschicklichkeiten dieses Briefes entschuldigen, zuförderst mit dem Zutrauen, das Sie mir eingeflößt, und dann auch damit, daß es der erste Schritt ist, den ich zu irgend einer Anstellung in meinem Leben thue. Ich bin in unbeschränkter Hochachtung der Ihrige

Adam H Müller.

2. (An Otto August Rühle von Lilienstern und Ernst von Pfuel.)[1]

[Mittwoch,] 5t Apr[il] [180]9

Meine Herren!

Ich habe, wie Sie wissen von Anfang an die Entreprise des Phöbus, die gesammten dabey vorgefallenen Geschäfte mit allen daraus erfolgten Unannehmlichkeiten getragen. Seit dem Juny des verflossenen Jahres nach welchem Termin auch nicht die geringste Einnahme mehr erfolgt ist habe ich die gesammten Schulden des Phöbus theils aus meinen eigenen ärmlichen Mitteln gezahlt, theils das desfalsige Mahnen und die oftmalige Bedrohung mit Wechselarrest geduldig, ohne irgend einem von Ihnen deshalb zur Last zu fallen, getragen. Niemand hat sich um das unglückliche Geschäft bekümmert, thätig bekümmert als ich. Der Phöbus hätte mit Ende May aufgehört, der Verlust wäre noch größer gewesen und Schande obenein erfolgt — niemand hat mir beygestanden, ich habe in der ungünstigsten Lage der Dinge einen Verleger geschaft wodurch wenigstens 130 Thaler[2] und die Ehre der Entreprise gerettet worden ist. — Der Papiermüller Reinhardt[3] hatte einen Contract mit uns abgeschlossen, vermöge dessen wir in allen Wegen zu großem Schadensersatz angehalten werden konnten: ich habe diesen Contract aufgehoben und so operirt daß kein weiterer Verlust erfolgt ist. Niemand hat mir beigestanden: ich habe also wie ganz natürlich, da nichts mehr zu gewinnen war, und ich noch überdies in der Mitte März d. J. schon 212 Thaler baar vorgeschossen und noch gegen 230 Thaler Schulden zu tragen hatte, auch allein operirt. — Da nun dies Alleinoperiren in diesem Augenblik vom Herrn von Kleist nicht bloß getadelt wird, sondern derselbige sich auch unprovozirt, durch nichts gereizt, als durch meine allzugroße Liebe und Aufopferung für ihn, so weit vergißt mir Dinge ins Gesicht zu sagen, die ich mit nichts anders, als den Waffen beantworten kann, die mir gottlob eben so gut als meinem großmüthigen Freund zu Gebote stehn — so muß ich für mein häusliches Interesse und für die Deckung der Schulden sorgen, die ich selbst auf meine Person gemacht habe, um die Schulden des Phöbus zu bezahlen und meinen Freunden nicht beschwerlich zu fallen.

Gott ist mein Zeuge: daß ich, der ich die ganze Entreprise mit der Erklärung anfing, auch nicht einen Pfennig dazu hergeben zu können wie Sie sich alle erinnern

[1] In der Mitte des oberen Briefrandes findet sich folgende handschriftliche Eintragung des Briefempfängers: *An mich R u. Pfuel.* Das *R* hinter *mich* ist zweifellos eine Abkürzung für Rühle, da der Brief aus dem Nachlaß einer Enkelin Rühles, Frau Baronin Alexandra v. Schleinitz, stammt. Vgl. „Aus den Papieren der Familie v. Schleinitz", Berlin 1905, darin: Rühle v. Lilienstern. Eine biographische Skizze entworfen auf Grund seines Briefwechsels mit den bedeutendsten Männern während der Epoche 1800 bis 1847. Der Name Kleists ist durchgestrichen. Weiter unten spricht Müller von zwei Briefempfängern. Bildnisse der beiden Freunde sind nachzuweisen: Das Bildnis O. A. Rühle von Liliensterns in Constantin von Kügelgen: „Gerhard von Kügelgen als Portrait- und Historienmaler." Leipzig 1901, S. 108. Zwei Bildnisse Ernst v. Pfuel's in „Gartenlaube", Jg. 1865, S. 764, und „Allgemeine Ill. Zeitung" (Payne), Jg. 1867, S. 44.

[2] Die Talerwährung galt bis 1875. 1 Taler = ca. 3 Mark.

[3] Da die Ausstattung des *Phöbus* sich besonders auszeichnen sollte, wurde auf Büttenpapier in Quartformat gedruckt. Das Quartformat wurde der Kupferstiche wegen gewählt. Der Prospekt des *Phöbus* spricht von *feinem Schreibpapier*. Auch Bestellungen auf Exemplare mit Velin-Papier wurden entgegengenommen.

werden. dennoch nie ein Wort von Entschädigung der 212 Thaler und von Uebernahme der restirenden Schulden von 230 Thalern verlohren haben würde. daß ich sogar in meiner Uneigennützigkeit so weit ging — Herrn von Kleist für den etwanigen Verlust von höchstens 50 Thaler, der durch den früheren Verkauf des Contracts an Walther entstanden. an den Herr von Kleist nicht die geringsten Ansprüche haben konnte, weil noch 230 Thaler Schulden da waren. und ich für die frühere stillschweigende Zahlung der Schulden diesen kleinen Ersatz wohl verdiente. aus Vorschüßen auf den zweiten Jahrgang des Phöbus entschädigen zu wollen. aus meinem Antheil entschädigen zu wollen. Ein in jeder Rüksicht so reines Betragen — ist indeß nicht verstanden worden. Der Dank dafür sind Schimpfwörter der gemeinsten Art. --

Ich bin genöthigt meine Sachen zu arrangiren. und habe keine Zeit zu weiteren Uneigennützigkeiten, da höhere und edlere Dinge auf meine Vorsorge, so weit sie noch möglich ist, Anspruch haben.

Ihnen. meine Herren, sage ich also Dank. für Ihre Geld-Beiträge zum Phöbus. die nicht durch meine Schuld verlohren gegangen sind. noch mehr aber für Ihre stillschweigende Anerkennung dessen was ich stillschweigend und mit Liebe für Sie gethan habe. Indeß ist es nicht meine Schuld. daß ich. von Umständen gedrängt. die nur Herrn von Kleist zuzuschreiben sind, jetzt an Ihren rechtlichen Sinn appellire. und Ihnen folgende Fragen vorlege

1. *Wollen Sie, im Fall daß das zwischen mir und Herrn von Kleist zu werfende Loos gegen mich entscheidet, was möglich ist. die 230 Thaler rükständiger Schulden übernehmen. und an meinen Nachlaß die bereits vorgeschossenen 212 Thaler (wie aus den Rechnungen hervorgeht) zur Deckung meiner übrigen persönlichen Schulden bezahlen? und*
2. *Wollen Sie, im Fall daß ich der Ueberlebende bin, mir statt aller Entschädigung, die Fortsetzung des Phöbus und alle damit verknüpften Vortheile allein übertragen?*

Ihre beiderseitige schriftliche Antwort gehört zum Arrangement meiner Geschäfte wesentlich und ich muß selbige mir noch heute erbitten, weil ich meine Maaßregeln danach nehmen muß. Es ist unter meiner Würde nach dem gestrigen Vorfall auch nur ein Wort weiter an Herrn von Kleist zu addressiren; es ist übrigens auch nichts natürlicher, als daß Sie beide diese Sache mit Herrn von Kleist abmachen, und daß Sie ihn zur Uebernahme der Verpflichtungen anhalten, von welchen ich, erst aufs äußerste getrieben, zu reden unternommen.

Wollen Sie beide mir zu meiner weltlichen Rechtfertigung vor Menschen. die unser Verhältniß nicht begreifen können und deren Urtheil durch die fixen Begriffe des Herrn von Kleist gemißleitet werden könnten. noch Ihre Zufriedenheit und Ihren Dank mit meiner Geschäftsführung. bey der seit dem Monate Juny verflossenen Jahres auch nicht eine ruhige Stunde gewesen. noch schriftlich ausdrücken. so handeln Sie, wie ich es von Ihrer Gerechtigkeit und Freundschaft erwarte. Indeß bin ich auch ohne das schon über die Maaße beruhigt.

Es giebt, wie Sie sehen. wunderbare Lagen: ich muß. ich werde gezwungen um eine Genugthuung zu bitten. da wo ich Entschädigung, Dank und Anerkennung meines

wohlwollenden Herzens fordern könnte. Ich wünsche Ihnen bey künftiger Fortsetzung des Phöbus, oder bey irgend einer künftigen, gemeinschaftlichen Entreprise vor der Sie Gott übrigens bewahren möge, einen edelmüthigeren, thätigeren, um Ihr Interesse besorgteren Verwalter, als mich.

Adam Müller.

*

Der glückliche Fund dieser beiden Briefe versetzt uns gleichsam in den ersten und fünften Akt des Dresdner Freundschaftsdramas, dessen Antogonisten Kleist und Adam Müller sind. Eine tiefere Einsicht in diese Freundschaftskrise bedarf allerdings des Zurückgreifens auf jene Tage voll schöner Erwartungen und „Athenäums-Stimmung", da der *Phöbus* zu erscheinen begann[4].

Die Geschichte des *Phöbus* ist mehrere Male dargestellt worden. Bibliographisch von Walzel-Houben[5], dem inneren Zusammenhang nach wohl am ausführlichsten von Johannes Bobeth[6] und Jakob Baxa[7]. Es ist überflüssig, das dort Gesagte in seiner ganzen Breite nochmals zu wiederholen. Wenig beachtet wurde aber bisher die Geschäftsgebarung der *Phöbus*-Redaktion. Da sie im zweiten Briefe Adam Müllers eine große Rolle spielt, soll hier von ihr ausgegangen werden.

Die Angaben Kleists über Geldangelegenheiten in den Briefen an Ulrike, und nicht nur an sie, sind allerdings mit größter Vorsicht aufzunehmen. Die Absicht, die der wahrscheinlichen Entstellung der tatsächlichen Geldverhältnisse zu Grunde liegt, ist klar. Kleist will Ulrike und seine Umgebung beeinflussen, überreden, an seiner beabsichtigten Zeitschriftengründung finanziell teilzunehmen. Er stellt daher die Aussichten seines Unternehmens im günstigsten Lichte dar. Wenn sich die folgende Darlegung der Geldgebarung des *Phöbus* trotz dieser besseren Einsicht vor allem auf Kleists Briefe stützt, so tut sie dies nur in Ermangelung der tatsächlichen dokumentarischen Unterlagen, wie sie z. B. die Rechnungen darstellen würden. Denn nur so könnten wir auch Adam Müller volle Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Der Appellationsrat Körner, in dessen Hause Kleist ein gern gesehener Gast war, erweckte nach Kleists eigenem Zeugnis[8] in dem Dichter und seinen Freunden die *etwas voreilige Hoffnung*, eine Buch-, Karten- und Kunsthandlung eröffnen zu können, die den Namen Phönix-Buchhandlung führen sollte. Kleist sowohl wie Adam Müller, besonders aber Ernst von Pfuel verbanden mit diesem Plane eine doppelte Absicht. In erster Linie beabsichtigten sie sich durch die neue Gründung eines Verlages, denn ein Verlag sollte es ja werden, ein regelmäßiges und

[4] Über Müllers Beziehungen zu Kleist in Dresden vgl. Jakob Baxa: „Adam Müller in Dresden 1807—1809". In: Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1927 und 1928, S. 13—45.

[5] „Zeitschriften der Romantik" in Verbindung mit Prof. Dr. Oskar Walzel hrsg. v. Dr. Heinr. Hub. Houben, Berlin 1904, Sp. 54—76. In: Bibliographisches Repertorium. Veröffentlichungen der Deutschen Bibliographischen Gesellschaft. Bd. 1.

[6] Johannes Bobeth: Die Zeitschriften der Romantik. Leipzig 1911, S. 167 bis 193.

[7] Jakob Baxa: Adam Müller. Ein Lebensbild aus den Befreiungskriegen und aus der deutschen Restauration. Jena 1930, S. 73—99 und S. 110—116.

[8] Heinrich von Kleists Werke. Im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig hrsg. von Erich Schmidt. 2. Aufl. Neu durchgesehen und erweitert v. Georg Minde-Pouet. Bd. II, S. 205; Brief Nr. 131. Im Folgenden als „Werke" zitiert.

zureichendes Einkommen zu sichern. Darüber hinaus hatten die Freunde den verwegenen Plan, den Gewinn, den die Verleger ihrer Werke in die eigenen Taschen fließen ließen, selbst einzustreichen. Es sollte also ein Verlag von vier Schriftstellern werden, die ihre Werke in einem gemeinsamen Verlag herausbrächten, um den Zwischengewinn des Verlegers auszuschalten. Die Zeugnisse über die kulturpolitische Tendenz dieses Unternehmens widersprechen einander in seltsam dunkler Weise. Es bleibt wohl ein Kuriosum zu nennen, wenn Kleist an Ulrike am 25. Oktober 1807 schreibt: *Es ist nicht unmöglich, daß wir den Kodex Napoleon zum Verlag bekommen, und daß unsere Buchhandlung überhaupt von der französischen Regierung erwählt wird, ihre Publicationen in Deutschland zu verbreiten, wodurch, wie du leicht denken kannst, die Assiette des ganzen Instituts mit einem Male gegründet wäre. Du wirst nicht voreilig sein, politische Folgerungen aus diesem Schritte zu ziehn, über dessen eigentliche Bedeutung ich mich hier nicht weitläufiger auslassen kann*[9].

Pfuel, dessen *praktische Geschicklichkeit* Kleist Ulriken gegenüber rühmt[10], wollte sogar *Alles an dieses Jahr setzen*, um *für die übrige Lebenszeit* frei und unabhängig zu werden[11]. Schon dieses Vorhaben war keineswegs so weltklug, wie Kleist dies Ulriken gegenüber wahr haben wollte.

Die Voraussetzung für die Eröffnung des geplanten Verlages war allerdings die Bewilligung zum Ankauf einer Konzession, eines sogenannten *Buchhandelsprivilegs*, das 1200 Rth. kosten sollte.

Wie sah nun die materielle Lage der Freunde aus? Von den vier Hauptteilhabern des Unternehmens Kleist, Müller, Rühle und Pfuel waren drei davon fast mittellos: Kleist erbittet von Ulrike 500 Rth.[12], später noch mehr[13], Pfuel erhielt Geld von seinem Bruder und Müller erklärte von vornherein, überhaupt nichts beisteuern zu können, wie er selbst in seinem Briefe vom 5. April 1809 schreibt.

Dazu hatte Kleists Aufforderung an Ulrike, sich an dem neu zu gründenden Verlage mit ihrem Vermögen zu beteiligen, nicht sofort den gewünschten Erfolg. Der Dankbrief für die erhaltenen Summen trägt erst das Datum vom 8. Jänner 1808. Infolge der dadurch eingetretenen Verzögerung wurde die Leipziger Herbstmesse 1807, auf der ursprünglich der neue Verlag in Erscheinung treten sollte, versäumt, und am 25. Oktober 1807 teilt Kleist Ulriken mit, daß das Privilegium bereits verkauft sei[14].

Im gleichen Brief schreibt Kleist: *2000 Rthl. haben wir in Allem zusammen, doch du kannst leicht denken, daß eine solche Unternehmung mehr erfordert, als dies.* Diese 2000 Rthl. wurden von den Freunden so zusammengebracht, daß Rühle 700 Rthl., Pfuel 900 Rthl. und Kleist Ulrikens 500 Rthl. beisteuerte.

Aber erst am 21. Dezember 1807 richtet Adam Müller sein Gesuch um ein fünftes Buchhandelsprivileg an den König Friedrich August von Sachsen[15], wobei

[9] Werke II, 183; Brief Nr. 113.
[10] Werke II, 178; Brief Nr. 110.
[11] Werke II, 179; Brief Nr. 110.
[12] Werke II, 178; Brief Nr. 110.
[13] Werke II, 184; Brief Nr. 113.
[14] Werke II, 182; Brief Nr. 113.
[15] Vgl. Jakob Baxa: Adam Müller. Jena 1930, S. 75.

er angibt, daß sich der zu errichtende Verlag *auf den Fonds eines bedeutenden Capitals* gründe, was nichts als eine Übertreibung war. Rechnet man den Taler mit 3 Mark um, so bestand dieses *bedeutende Capital* aus ganzen 6000 Mark.

Der Grundfehler, den die Freunde nun begingen, bestand darin, die Verlagszeitschrift, den *Phöbus*, als ersten Verlagsartikel zu einem Zeitpunkt herauszubringen, da das Gesuch um Erlangung des Privilegs noch nicht erledigt war, obwohl Kleist schon am 8. Jänner 1808 weiß, daß, wie ja gar nicht anders zu erwarten war, *die vier Buchhändler, die hier sind*, gegen das Gesuch in geschlossener Front Stellung nehmen. Auch die Hoffnung auf eine Entschädigung durch die Zuweisung einer kostenlosen Konzession durch die Regierung, die Kleist im gleichen Brief äußert, zerschlug sich schnell. Der Verlag begann also schon vor der Bewilligung des Dresdner Privilegs zu arbeiten, allerdings nach außen hin rechtlich dadurch geschützt, daß Carl Adolf von Carlowitz[16], *einer der reichsten Particuliers des Landes*, den Freunden ein unentgeltliches Privileg in seiner Mediatstadt Liebstadt[17] verschaffte, wodurch sie berechtigt waren, *in Dresden ein Waarenlager zu halten, und somit aller Vortheile eines städtischen Privilegii theilhaftig* wurden.

Als nun am 22. Februar 1808, also bereits nach dem Erscheinen des zweiten *Phöbus*-Heftes, Müllers Gesuch auf Grund des Gutachtens der vier Verleger Dresdens und vielleicht auch durch Böttigers Einfluß abgelehnt wurde, war damit auch dem *Phöbus* von vornherein der Todesstreich versetzt. Denn der *Phöbus* hätte sich als Zeitschrift der Phönix-Buchhandlung nur auf dem finanziellen Hintergrunde der übrigen Verlagsproduktion halten können.

Adam Müllers Verhalten im März 1808 beleuchtet nun der erste hier vorgelegte Brief, dessen Kenntnis ich Herrn Dr. Paul Hoffmann-Berlin verdanke, dem ich an dieser Stelle für seine Bemühungen meinen verbindlichsten Dank ausspreche. Das Original dieses Briefes wurde 1926 auf einer Autographen-Versteigerung von der damaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin erworben, wo es sich bis heute befindet. Das Manuskript trägt den Vermerk:

Frhrl. von Müffling'sches
Archiv zu Ringhofen.

Das Wasserzeichen ist ein Emblem, über dem sich eine Krone befindet und unter dem steht: KOENIGSLEIN (das T steht umgekehrt).

Diesem Brief nach mißtraut Adam Müller schon Ende März 1808 dem Unternehmen des *Phöbus*. Er ahnt bereits, daß die in das Unternehmen gesetzten Hoffnungen sich nie erfüllen werden. Und so fragt er bei dem ihm von Dresden her befreundeten Freiherrn von Müffling an, den Karl Raumer[18] einen „durchaus

[16] Vgl. Otto Eduard Schmidt: Drei Brüder Carlowitz. Carl Adolf, Hans Georg und Anton von Carlowitz. Lebensbilder und Briefe aus dem Zeitalter der Romantik, der Freiheitskriege und der Verfassungskämpfe (1770 –1840). Leipzig 1933, S. 17. Hans Georg von Carlowitz war mit Novalis eng befreundet, vgl. S. 28ff. und S. 40ff. Über den „Todesbund Hardenbergs mit Hans Georg von Carlowitz" s. S. 40—52.

[17] Werke II, 182; Brief Nr. 113. Kleist schreibt an dieser Stelle irrtümlich Immediatstadt während Liebstadt tatsächlich eine Mediatstadt war.

[18] Karl Raumer: Erinnerungen aus den Jahren 1813 und 1814. Hrsg. und eingeleitet v. Karl Linnebach. Leipzig 1912. Voigtländers Quellenbücher Bd. 29.

nüchternen, prosaischen, mathematischen Kopf" nennt, ob er Aussicht auf eine Professur in Jena hätte, allerdings ohne seinen Freunden davon Mitteilung zu machen. Müffling gehörte zeitweise zum engeren Kreis um Goethe, was z. B. aus Goethes Tagebuch-Eintragungen vom 20. Oktober 1807 hervorgeht: *Kam Herr von Müffling, mit demselben über die Dresdner literarischen und philosophischen Verhältnisse: über Gentz, Adam Müller, Schubert und Kleist.* So war Müffling die Brücke von Goethe zum Dresdner Kreis der jungen Patrioten. Nach Rühles reizvoller Mitteilung hat Müffling sogar Goethe Züge für die Gestalt des Hauptmanns der *Wahlverwandtschaften* geliehen[19].

Erich Weniger hat in einer umfangreichen und grundlegenden Studie „Goethe und die Generäle"[20] ein ausführliches Bild Müfflings und seiner Mittlerstellung zwischen Weimar und den jungen Dresdner Patrioten entworfen. Ich entnehme Erich Wenigers Arbeit folgendes zu unserem Thema[21]:

„Jedenfalls fiel der Sieg auch nach dem uns so überzeugenden Beweis der Niederlage von Jena und Auerstedt nicht einfach den Reformern zu. Es bedurfte vielmehr noch neben dem Beweis der Tat, wie er Scharnhorst, Gneisenau, Grolman und ihren Freunden im Kriege von 1807 noch gelang, einer kritischen Besinnung. Diese wurde zum Teil in den Berichten an die Immediat-Untersuchungskommission vorgenommen . . . Aber darüber hinaus entspann sich eine öffentliche literarische Auseinandersetzung, hervorgerufen vor allem durch die Verteidigungsschriften Massenbachs und seiner Anhänger, die unter dem Schutze der französischen oder rheinbündischen Zensur mit erstaunlicher Unbedenklichkeit geführt wurde. An dieser literarischen Fehde beteiligten sich vor allem solche Offiziere, die durch Verwundung oder durch Kapitulation, Gefangenschaft, Ehrenwort zunächst von der weiteren aktiven Teilnahme am Kriege ausgeschlossen waren . . .

Literarisch hervorgetreten sind aber unter den verabschiedeten Offizieren neben Massenbach vor allem Rühle von Lilienstern und Müffling. Durch sie ist nun Goethe — und das wird nur wenigen bekannt sein — auf eine eigentümliche Weise in diese Auseinandersetzungen hineingezogen worden und hat ihnen ein nachhaltiges Interesse gewidmet.

Carl August nahm sich nämlich, als er nun Rheinbundfürst werden mußte, dennoch seiner ehemaligen preußischen Waffengefährten treulich an. Er hatte Blücher nach der Niederlage von Lübeck viertausend Taler auf Wechsel gegeben. Nun stellte er den Hauptmann von Ende vom Regiment Bayern-Kürassiere, einen Freund Scharnhorsts, als Hofmarschall bei der Großfürstin ein. Hauptmann von Müffling, sein früherer Generalstabsoffizier, wurde schon im März 1807 als Vizepräsident des Landeskollegiums in Weimar verwandt, und durch Müfflings Vermittlung wählte Carl August im September 1807 den früheren Adjointen in Hohenlohes Generalstab Rühle von Lilienstern zum Gouverneur seines Sohnes,

[19] Das Gespräch zwischen Goethe und Rühle über die *Wahlverwandtschaften* wurde von Varnhagen überliefert.

[20] Erich Weniger: Goethe und die Generäle. Jahrbuch d. Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt a. Main 1936—1940, Halle 1940, Seite 408—593.

[21] a. a. O. Seite 453f.

des Prinzen Bernhard, der in Dresden (!) bei der Garde diente. Rühle wurde Weimarischer Major und Kammerherr. Als Gehilfen bei dem Erziehungswerk wählte er seinerseits Ernst von Pfuel und Adam Müller, beide wie er Freunde Heinrichs von Kleist. Das alles mußte den stärksten Argwohn der Franzosen erregen. Aber Carl August ließ sich nicht beirren und Goethe stimmte ihm hierin vollkommen bei . . ."

Müffling, der nachdrücklichst als Franzosenhasser bekannt war, stellt in den Erinnerungen[22] seine Arbeit im Weimarer Landeskollegium als eine Tarnung, wie Weniger sagt, dar: angeblich sei Carl August bestrebt gewesen, Weimar auch zum „Zentralpunkt der deutschen Freiheit" zu machen.

Wie dem nun auch in Wirklichkeit gewesen sein mag, eine Tatsache leuchtet hier klar hervor, daß Adam Müller eine politisch exponierte Persönlichkeit um seine Fürsprache ersucht. Dies setzt wohl eine weitgehende Gemeinsamkeit in politischen Auffassungen voraus. Gleichzeitig stellt der Brief ein interessantes Dokument zur Verbindung der Weimarer und Dresdner Kreise dar, deren eigentliches Bindeglied Prinz Bernhard von Sachsen-Weimar, Carl Augusts zweiter Sohn, war. Da Müller und Pfuel Erzieher des Prinzen und Rühle Weimarischer Major und Kammerherr geworden waren, sind die Verbindungslinien ja klar zu erkennen. Die Hoffnungen Adam Müllers haben sich indes nicht erfüllt. Leider ist uns Müfflings Antwortbrief bis jetzt nicht bekannt geworden. Einstweilen blieb Müller Redakteur des *Phöbus*. Er hat sich ein Jahr später, 1809, entgegen seiner in diesem Brief geäußerten Abneigung gegen eine Anstellung in Österreich, brieflich an den ihm gewogenen Fürsten Lobkowitz gewandt, ihm eine Beschäftigung in österreichischen Diensten zu verschaffen.

Über Adam Müllers gespannte Beziehungen zu dem gleichfalls im ersten Brief genannten Studiendirektor der Pagerie in Dresden (seit 1806) und späteren Oberaufseher der dortigen Antikenmuseen Karl August Böttiger (1760—1835), den Adam Müller verdächtigt, sein Verlagsprojekt vereitelt zu haben, bietet der Briefwechsel von Friedrich von Gentz wertvolle Aufschlüsse. Der Herausgeber, Friedrich Carl Wittichen, stellt die Entstehung des Konfliktes in folgender Weise dar[23]:

„In der Berliner Zeitschrift ‚Der Freimütige', die Garlieb Merkel mit Kotzebue herausgab, fand sich im Januar 1806 ein Bericht aus Dresden[24], der Böttigers archäologische Vorlesungen lobte, zugleich aber auch von Adam Müllers Vorlesungen über deutsche Sprache, Wissenschaft und Literatur erzählte, das Programm derselben angab und Gentz' Protektion erwähnte. Aus nicht aufgeklärtem Grunde erhob Adam Müller gegen diese Ankündigung den Vorwurf der Fälschung. In

[22] Friedrich Carl Ferdinand Freiherr von Müffling, sonst Weiss genannt: Aus meinem Leben. Berlin 1851. Diese Memoiren gelten als nicht ganz zuverlässig.

[23] Briefe von und an Friedrich von Gentz . . . hrsg. v. Friedrich Carl Wittichen, München und Berlin 1909—1910; I, 214—216.

[24] Der Freymüthige, oder Ernst und Scherz; Berlinische Zeitung für gebildete und unbefangene Leser. Hrsg. v. August v. Kotzebue und Garlieb Merkel. Jg. 1—4. Berlin 1803—1806. Nr. 24f. 1806. Vgl. Wilhelm Porstner: „Der Freimütige" im Kampfe gegen Goethe und die Romantik. Phil. Diss. Maschinenschrift Wien 1930. Univ. Bibl.

Nr. 36 fand sich darauf ein F. gezeichneter Bericht aus Dresden, der diese Erklärung Müllers meldete und dann fortfuhr: *Ich besuche diese Vorlesungen nicht, höre aber so ganz widersprechende Urteile darüber, daß ich sie allerdings für eine sehr sonderbare Erscheinung halten möchte. Nach einer vorläufig durch den Druck bekannt gemachten Übersicht sind in der dritten Vorlesung Wilhelm Meister und die Fragmente des Novalis als die zwei Hauptwerke, wodurch die neue Revolution in unserer Literatur begründet wurde, zusammengestellt worden.* Zu dem Wort Revolution war eine Anmerkung, *d. E.* (der Einsender) gezeichnet, abgedruckt, die folgendermaßen lautet: *Welche Revolution hat denn stattgehabt? In ästhetischen Teegesellschaften, wo jeder junge Mensch, der ein paar Anzüglichkeiten gegen einen Mann von Wort, oder ein Sonett vorbringen kann, sich für ein Licht der Welt hält, mag man von dergleichen geträumt haben; aber in der vernünftigen Welt ehrt man die Schriftsteller der Nation wie vorher. — Herr Müller ist noch ein sehr junger Mann: das ist ein Umstand, der ihm von manchen eher beneidet, als vorgeworfen wird; aber er ist von einem gewissen literärischen Jugendschwindel noch nicht frei, so kommen seine Vorlesungen, trotz den Talenten, die seine Freunde an ihm zu kennen behaupten, doch wohl ein wenig zu früh, und Herr von Gentz, berühmt durch die glänzende und gewandte Dialektik, mit welcher er wohl auch unrichtig zu raisonnieren pflegte, hat sich in seinen Empfehlungen gütigst ein wenig übereilt.*

Gentz war für seine Person solche Angriffe gewohnt und ignorierte sie, aber seine schwärmerische Freundschaft für A. Müller fühlte sich jetzt bitter gekränkt.

Als sich herausstellte, daß Böttiger hinter diesem Artikel stecke, war Gentz sehr empört, um so mehr, da er Müller wiederholt wärmstens an Böttiger empfohlen hatte.

Er schrieb nun folgenden Brief an Böttiger, der das Datum 26. Februar 1806 trägt und aus Dresden stammt:[25]

(Dresden,) den 26. Februar 1806.

Es findet sich in einem gestern angekommenen Stück des Freimütigen ein Artikel von unerhörter Unverschämtheit, und, wie sich von selbst versteht, pöbelhafter Dummheit über Müllers Vorlesungen. In diesem Artikel geht es auch über mich her, und es wird mir vorgeworfen, daß ich mich diesmal mit meiner Empfehlung übereilt hätte. Zu einem solchen Frevel zu schweigen, ist unmöglich; ich werde nun dafür sorgen, daß diese Vorlesungen in ihrem wahren Lichte, und der Autor in der Gestalt vor dem Publikum erscheine, die einem so außerordentlichen Kopfe, und den Wirkungen, welche sich Deutschland von seiner jetzt erst recht erwachenden Tätigkeit versprechen kann, angemessen sei. Unterdessen erlauben Sie mir, daß ich Sie aus wahrem Wohlwollen, und der aufrichtigsten Freundschaft, auf einen Umstand aufmerksam mache, der Ihnen unmöglich gleichgültig sein kann. Man glaubt, daß Sie auf jenen Artikel einen direkten oder indirekten Einfluß gehabt haben; mehr als zwanzig Personen sprachen schon gegen mich von diesem Verdacht; und ob ich gleich von der Grundlosigkeit desselben aufs vollkommenste überzeugt bin, so sehe ich doch mit Gewißheit voraus, daß er sich, da er einmal, ich weiß nicht wie, entstanden ist, und so schnell

[25] a. a. O. I, 292.

um sich greift, bei einem Teil des Publikums festsetzen wird. Ob Sie es der Mühe wert halten werden, etwas dagegen zu versuchen, muß ich Ihnen überlassen; mir schien es Pflicht zu sein, Ihnen diese vorläufige Nachricht zu geben; und Sie kennen mich zu gut, um diesen Schritt irgend einem andern, als dem einzigen, Ihnen gewiß nicht unwillkommenen Bewegungsgrunde zuzuschreiben, der mich dabei geleitet hat.

Gentz.

Und an den ebenfalls im Briefe genannten Johannes v. Müller, dessen Ende 1806 erfolgter Abfall von der patriotischen Sache sowie sein Übertritt ins Lager Napoleons Müller und Gentz tief empörte, schrieb Gentz am 1. März 1806[26]: *Der Artikel, wider welchen ich schrieb, ist von unserem biedern und wackern Böttiger. Er leugnet es zwar aus Leibeskräften, kriecht zu Kreuze, schreibt mir die de- und wehmütigsten Briefe, und erdrosselt mich mit Zärtlichkeiten. Ich weiß es aber, und alle Farcen sind umsonst. Es ist die Eifersucht gegen Müller, der gleich durch seine ersten Stunden sein armseliges Kollegium zu Boden schlug, und dem er besonders nicht verzeiht, daß ich ihm die auswärtigen Gesandten, die Fremden, und einige vornehme Leute anwerbe. Der Mensch ist so klein, daß es wirklich nicht möglich ist, sich über ihn zu ärgern; ich leugne Ihnen nicht, daß er unter meine größten Belustigungen gehört, und ich ihn um vieles nicht entbehren wollte. Dabei ist er auch so knechtisch-dienstfertig, und so voll Furcht und Ehrfurcht vor denen, die er, wie mich, für seine Obern hält, daß ich ihm eigentlich gar nicht gram werden kann. Übrigens hat er den Brief nicht mit eigner Hand geschrieben, sondern durch den Hofmeister seiner Kinder, der einen gewissen Schund herausgibt, schreiben lassen. Sagen Sie also weiter nichts davon; ich wollte nur, daß Sie es wissen sollten.*

Merkel antwortete in Nr. 50 seiner Zeitschrift, indem er zu Anfang einer Besprechung der jetzt gedruckten Vorlesungen A. Müllers schrieb, man habe ihm eine Berichtigung der Bemerkungen in Nr. 36 zugeschickt, in der er *den Stil eines unserer berühmten Schriftsteller zu entdecken* glaube; *doch da sie sehr bitter mit einem andern über etwas zankt, das ich schrieb, kann ich sie hier nicht einrücken.* Der Einsender habe ihm die Vorlesungen A. Müllers beigelegt und eine gerechte Beurteilung verlangt. Diese gibt Merkel nun in einer sehr lobenden Kritik, die nur da gegen Müller polemisiert, wo er sich mit den Romantikern berührt. In Nr. 51 druckt er sogar ein längeres Fragment aus dem besprochenen Buche ab.

Die Entscheidung des Streites ist wohl unzweifelhaft die, daß der Bericht in Nr. 36 von Böttiger herrührt und ebenso der zweite Teil der Anmerkung, in der auch Gentz angegriffen wird. Der erste Teil der Anmerkung kennzeichnet sich leicht als von Merkel herrührend wegen der groben Polemik gegen die Romantiker, mit denen Merkel wie Kotzebue in heftigem Streite lagen, und deren Tonart auch durchaus mit den sonstigen Artikeln Merkels über romantische Bücher und Schriftsteller übereinstimmt.

Schon am 4. Mai kann Kleist mit dem *Phöbus* nicht mehr weiter. Er schreibt an Rühle[27]: *Der Phöbus muß schlechterdings verkauft werden, es ist an gar keine*

[26] Friedrich v. Gentz: Schriften, hrsg. v. Gustav Schlesier, Mannheim 1838—1840; IV, 202f.

[27] Werke II, 204; Brief Nr. 130.

Commission zu denken, weil wir die Verlagskosten nicht aufbringen können. Kleist dachte sich die Sache bei seinen nun folgenden Angeboten an Cotta und Göschen so, daß der Verleger die Total-Kosten übernimmt, während die Manuskripte unentgeltlich geliefert werden sollten; was die bis dahin aufgelaufenen Kosten betrifft, so sollten diese bis zur Ostermesse 1809 kreditiert werden. Sowohl Cotta wie Göschen lehnten aber ab.

Wie unglücklich die Berechnung der Verlagskosten vorgenommen wurde, zeigt schon die Tatsache, daß der ganze Jahrgang, zum mindesten nach Kleists Worten Ulriken gegenüber, 2500 Rthl. kosten sollte. Dabei beabsichtigte die Redaktion ein Honorar von 30 Rthl. für den Bogen zu zahlen, wie Kleist an Wieland schreibt[28].Das war genau das gleiche Bogenhonorar, das z. B. Cotta an Herder zahlte[29], Cotta verrechnete 1795 mit Herder per Bogen 6 Ldors à 5 Rthl., das sind 30 Rthl. Diese würden etwa 90 Mark entsprechen. Somit hätte der *Phöbus* für 8 Quartseiten 90 Mark gezahlt. Das sind für die Quartseite 11.25 M. Da ein Heft 6 bis 7 Bogen haben sollte, so hätten allein die Autorenhonorare für ein Heft zwischen 180 und 210 Rthl. betragen müssen, das wäre für einen Jahrgang von 12 Heften die Summe von 2160 Rthl. bzw. 2520 Rthl. Da in dieser Summe weder Druckkosten noch Buchbinderarbeiten noch Ausgaben der Propaganda und der Organisation enthalten sind, ist Kleists Behauptung, daß der ganze Jahrgang 2500 Rthl. kosten würde, keineswegs ganz stichhältig. Dazu kommt, daß ein Jahrgang 10 Rthl. kostete[30]. Vergleicht man damit den Preis der „Zeitung für Einsiedler", so kostete der ganze Jahrgang bei zweimal wöchentlichem Erscheinen, das sind also ca. 96 Hefte im Gegensatz zu den 12 des *Phöbus*, nur 4 Rthl. 12 ggr. oder 8 fl. 6 kr. Da sich aber in ganz Dresden nur 50 Subskribenten gefunden hatten, so brachte man hier nur ca. 500 Rthl. ein! Mag diese Summe auch in Wahrheit höher gewesen sein, so steht doch das Mißverhältnis zwischen Kosten und Einnahmen selbst dann, wenn die Freunde einen Teil der Zeitschrift selbst schrieben, außer Zweifel. 2100 Rthl. brachten die Freunde zusammen. Aber schon das erste Heft wurde auf Grund eines *Capital-Vorschusses eines Kunstfreundes* herausgebracht[31], wahrscheinlich eine Anspielung auf Carl Adolf von Carlowitz[32]. Somit stand die Summe von 2100 Rthl. nicht einmal für die Drucklegung des ersten Heftes zur Verfügung. Dieses Geheimnis ist leicht zu lösen, wenn man bedenkt, daß ja gleichzeitig die ersten sieben Bogen der *Penthesilea* gedruckt wurden, und zwar im Selbstverlag. Tatsächlich besaß Erich Schmidt als Geschenk aus Theodor Storms Bibliothek ein Exemplar der *Penthesilea*, das statt dem Erscheinungsvermerk „Tübingen, im Verlage der Cottaischen Buchhandlung und gedruckt in Dresden bei Gärtner" nur die Worte „Dresden, gedruckt bei Carl Gottlieb Gärt-

[28] Werke II, 191—192; Brief Nr. 118. Vgl. auch den Prospekt des *Phöbus*, der im 1. Stück vorgebunden ist, abgedruckt in Werke VII, 212.

[29] „Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta." Hrsg. v. Wilhelm Vollmer. Stuttgart 1876, S. 161.

[30] Werke VII, 212.

[31] Werke II, 192; Brief Nr. 119.

[32] Otto Eduard Schmidt: a. a. O. S. 17.

ner" bietet[33]. Es scheint, daß Kleist die Summe der 2100 Rthl., die das Grundkapital der Phönixbuchhandlung bilden sollte, zum größten Teil für die Druckkosten der *Penthesilea* verwendet hat, so daß selbst für das erste Heft des *Phöbus* nicht mehr viel übrigblieb. Erst am 7. Juni 1808, nachdem auch der letzte Geldvorrat zusammengeschmolzen war, bietet Kleist sein Drama Cotta zum Verlag an[34], nachdem schon mehrere Verleger des bereits begonnenen Druckes wegen die Annahme abgelehnt hatten.

Die Angaben Müllers über seine Stellung innerhalb der Redaktion widersprechen sich. Im ersten Brief nennt er seinen Wirkungskreis *untergeordnet und abhängig*, während er, seinem zweiten Brief nach, *von Anfang an* der eigentliche Geschäftsführer des *Phöbus* gewesen sei. Seit Juni 1808 hat Müller einen Teil der Schulden des *Phöbus* (die Hauptgläubiger dürften Carl Adolf von Carlowitz, der schon das Kapital für das erste Heft lieh, und der Kaufmann Salomon Ascher gewesen sein) aus eigenen Mitteln bezahlt, zum Teil sich selbst auch Schulden aufgehalst, um den Verbindlichkeiten der Zeitschrift nachkommen zu können, sowie einen Teil der Gläubiger vertröstet. Nach dem Juni trat im Erscheinen der Zeitschrift eine Unterbrechung von fünf Monaten ein, von Juni bis Oktober erschien kein Heft. Im Mai war das 4. und 5. Heft als Doppelheft erschienen, das 6. Heft erschien erst im November 1808, zugleich das letzte im Selbstverlag. Über die inneren Vorgänge und Schwierigkeiten der *Phöbus*-Redaktion während dieses halben Jahres herrscht völliges Dunkel. Ohne Zweifel steht eins fest: Müller bemüht sich in dieser Zeit, einen Verleger für den *Phöbus* zu finden. Von allen vier Freunden hatte Müller die besten Beziehungen zu Verlegern. Der Verlag eines Buches war in der damaligen Zeit ein weit größeres Risiko als heute. Bei näherem Zusehen ist es Müller gelungen, seine meisten Werke bei ihm verwandten Verlegern, die ihn protegierten, unterzubringen. So z. B. bei Johann Daniel Sander und Georg Reimer[35]. Johann Daniel Sander, dessen Frau Müllers Kusine war, verlegte

[33] Erich Schmidt: „Handschriftliches von und über Heinrich von Kleist". In: Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte" II, 305. Weimar 1889. Auf die dort enthaltene Schilderung von Kleists Widmungsexemplar der *Penthesilea* an den Baron v. Buol, das später in den Besitz Theodor Storms und Erich Schmidts gelangte, sei besonders hingewiesen. — Über Kleists Dresdner Buchdrucker Carl Gottlob Gärtner vgl. „Neuer Nekrolog der Deutschen", hrsg. von Friedrich August Schmidt, Jg. 6, 1828, Teil 1, Ilmenau 1830, S. 98—99. Carl Gottlob Gärtner (1767 –1828) scheint dem Nekrolog nach zu den nachdrücklich patriotischen Kreisen Dresdens gezählt zu haben und es ist nicht ausgeschlossen, daß Gärtner aus politischen Rücksichten mit den Druckereiaufträgen der Freunde betraut wurde. 1813 ließ er an die Hilfsbedürftigen der gefangenen Österreicher Gaben verteilen und 1815 druckte er heimlich mitten unter der feindlichen Besatzung eine Verteidigungsschrift des Königs Friedrich August von Sachsen. Im gleichen Jahre erhielt er die goldene Civil-Verdienstmedaille wegen bezeugter Anhänglichkeit an seinen König. Ebenso war er Mitglied mehrerer wohltätiger Gesellschaften.

[34] Werke II, 206; Brief Nr. 132.

[35] Vgl. Fritz Johannesson: Georg Andreas Reimer. Ein Beitrag zur Geschichte des Berliner Buchhandels. In: Mitteilungen des Vereins f. d. Gesch. Berlins. 1929. H. 4. S. 121 bis 134. Dort auch über Sander und dessen Frau. Über Müllers Beziehungen zu Reimer vgl. den Nachlaß Varnhagen von Ense, Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek Berlin. Die entsprechende Stelle mitgeteilt von J. Baxa, Adam Müller. 1930, S. 13.

die *Elemente der Staatskunst* und Georg Andreas Reimer, der Inhaber der Realschulbuchhandlung, mit dem schon Müllers Vater befreundet war, nahm Müllers *Lehre vom Gegensatz* in Verlag. Vielleicht nutzte Müller seine guten Beziehungen aus, um einen Verleger für den *Phöbus* zu finden. Schon Kleists *Amphytrion* hatte Müller bei seinem Verleger, dem Buchhändler Arnold, untergebracht, wie er ja später auch die Novellen Kleists bei Reimer unterbrachte. Auch den Druck von Franz von Baaders *Fermenta cognitionis* setzte er bei Reimer durch.

Jedenfalls müssen die Verhältnisse im Sommer 1808 recht schlecht gewesen sein, da Kleist im August 1808 Ulriken gegenüber über den *gänzlich danieder liegenden Buchhandel* klagt.

Nun, nachdem Cotta und Göschen den Verlag des *Phöbus*, wahrscheinlich beeinflußt durch die schlechte Aufnahme, die die Zeitschrift besonders im „Freimütigen" fand[36], abgelehnt hatten, war es Müllers unbestreitbares Verdienst, in dem Dresdner Hof- und Verlagsbuchhändler Georg Moritz Walther, der auch Adam Müllers zwei Vorlesungen aus den *Elementen der Staatskunst: Von der Idee des Staates und ihren Verhältnissen zu der populären Staatstheorie* verlegte, noch in letzter Minute einen Verleger für die Zeitschrift gefunden zu haben. Es mag keine leichte Arbeit gewesen sein[37].

Am 22. November 1808 bringt die „Zeitung für die elegante Welt" im Intell.-Blatt 43 folgende Anzeige[38]:

„Die beschleunigte Fortsetzung des in Dresden erscheinenden Kunstjournals ‚Phöbus' ist bisher durch die Ungunst der Zeitumstände gehemmt worden. Indeß ist die Sphäre dieser Zeitschrift durch die Teilnahme der Frau von Stael und der Herren Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck erweitert, und alles Hinderniss auch für die Zukunft beseitigt worden.

Es ist soeben das 6te Heft des ‚Phöbus' erschienen und versandt worden. Da nun aber weder die persönlichen Verhältnisse der Herausgeber, noch die Beschaffenheit des deutschen Buchhandels fernerhin den Selbstverlag erlauben, so hat sich die Walthersche Hofbuchhandlung allhier zum künftigen Verlage dieses Journals ent-

[36] Heft 1 wird in Nr. 26f. (5. und 6. Febr. unterz.: —*cho*—), Heft 2 in Nr. 46f. (4. und 5. März unterz.: —*och*—), Heft 3 in Nr. 107 (28. Mai), Heft 4 und 5 in Nr. 116f. (10. und 11. unterz.: —*z*— d. i. Kotzebue?), Heft 6 in Nr. 243 (5. Dez. unterz.: —*p*—) besprochen.

[37] Vgl. Paul Emil Richter: „Zur Vorgeschichte und Geschichte der vormals Walther'schen jetzt Burdach'schen Hofbuchhandlung (Warnatz & Lehmann) in Dresden" in „Archiv für Geschichte des Deutschen Buchhandels" XX Leipzig (1898). 109—167. Publikationen des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. Neue Folge. Leider bietet diese ausführlichste Geschichte der Walther'schen Buchhandlung des früheren Oberbibliothekars der Dresdner Landesbibliothek über die geschäftlichen Beziehungen Kleists und seiner Freunde zu Walther keinerlei Anhaltspunkte. Richter betont ausdrücklich, daß außer dem von ihm in den Dresdner Archiven aufgefundenen Material weitere Funde kaum mehr zu erwarten seien. Über Kleist und *Phöbus* wurde also nichts gefunden. Die Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler zu Leipzig konnte mir infolge der Kriegsverhältnisse keine Auskunft über Walther erteilen.

[38] Die gleiche Anzeige brachte auch das „Stuttgarter Morgenblatt" (Nr. 28 des Intell. Bl. S. 111, Beilage zum Morg. 306 vom 22. Dez. 1808, sowie „Der Freimüthige" in Nr. XVI des „Literar. und art. Anzeigers" (November), die „Jenaische Allgem. Lit. Zeitung", Das „Wiener Sonntagsblatt" II, 3 (108) und „Lit. Anzeiger" S. 39f.

schlossen, und wird vom 6ten Heft an die Fortsetzung liefern, so, daß die restirenden 6 Hefte dieses Jahrgangs noch in diesem Jahre von ihr versendet werden. Es haben sich demnach alle Buchhandlungen sowohl, als andere Beförderer dieses Unternehmens, von jetzt an, an die Walthersche Hofbuchhandlung zu wenden."

Schon Winckelmann und Ewald von Kleist hatten in der Walther'schen Hofbuchhandlung ihren Verleger gefunden. In der Leitung dieses Verlages ging gerade zur selben Zeit, als die *Phöbus*-Redakteure einen Verleger suchten, ein Wechsel vor sich. Am 31. Mai 1808 verkaufte Georg Friedrich Walther seine Buchdruckerei und Buchhandlung an seinen einzigen Sohn, Georg Moritz Walther. Allerdings wurde das Buchhandelsprivilegium von Georg Friedrich Walther erst am 14. August 1809 auf Georg Moritz übertragen. Der Verlag des *Phöbus* fällt somit gerade in jene Übergangszeit in der Verlagsleitung. Ein Umstand, der sich sicherlich nicht günstig auf den Betrieb auswirkte. Ohne Zweifel spielte aber G. M. Walther in Dresden eine nicht zu unterschätzende Rolle. Sein Aufstieg wurde durch die Ernennung zum Stadtrat 1833 gekrönt.

Es wäre allerdings falsch, anzunehmen, daß mit der Verlagsübernahme durch Walther sämtliche Geldschwierigkeiten behoben waren. Im Gegenteil: nun begann erst recht eine unendlich mühsame und schwierige Geldgebarung, deren Hauptlast Müller trug, denn er schreibt, daß er seit Juni 1808, also seit der Verlagsübernahme durch Walther, bis zum traurigen Ende des ganzen Unternehmens die *Geschäftsführung* inne hatte und bei ihr *auch nicht eine ruhige Stunde* hatte. Der geschäftliche Teil hat sich also scheinbar nur zwischen Müller und Walther abgewickelt, wobei Walther wohl nur ein sehr kleines Risiko auf sich genommen hat. Jedenfalls dürfte Kleists Angabe Ulriken gegenüber vom 2. November 1808: *Der Buchhändler Walther hat den Phöbus übernommen und alle Ausgaben sind gedeckt*[39] nicht allzu wörtlich zu nehmen sein. Walther scheint die finanzielle Last keineswegs allein getragen zu haben. Ja, Müller stellt den Sachverhalt so dar, als habe er auch nach Übernahme des Verlages durch Walther die finanzielle Hauptlast des *Phöbus* getragen. Seit Juni 1808 erfolgte also keine weitere Einnahme. Das wird sowohl durch Kleists wie auch Müllers Brief vom 5. April 1809 ja erklärt. Müller verkaufte im Juni 1808 sämtliche Außenstände des *Phöbus gegen entsprechenden Diskont* um die geringe Summe von 136 Rthl. an Walther, in der Tat ein aufsehenerregender Schritt, wenn man bedenkt, daß hier unter Außenständen sämtliche Beträge zu verstehen sind, die den Kommissionären bis zur Ostermesse 1809 gestundet waren und in denen das ganze Vermögen der *Phöbus*-Redaktion enthalten war. Es scheint, daß Walther zur Bedingung machte, daß sämtliche Rechte des *Phöbus* auf ihn übergingen, daß aber Müller gleichzeitig die weitere Geschäftsgebarung übernehme. Tatsache ist, daß Walther wohl die bedeutenden Außenstände des *Phöbus*, nicht aber dessen Schulden übernommen hat. Kleist scheint übrigens die Freude an dem ganzen Unternehmen verloren zu haben, denn Müller schreibt, er sei der einzige, der sich im Juni noch tätig um die Zeitschrift bekümmert hat.

Am 4. April 1809 *(... nach dem gestrigen Vorfall ...)*, also zur Zeit der

[39] Werke II, 213; Brief Nr. 138.

Ostermesse[40], muß sich nun, da die Zahlungen der Kommissionäre Perthes, Cotta, Bertuch, Nicolovius, des Industriecomptoirs in Wien, Breitkopfs in Leipzig, der Realschulbuchhandlung in Berlin sowie Heinrich Dietrichs, die bis zur Ostermesse 1809 *den Debit ausschließend hatten*, ausblieben, eine große Szene zwischen den vier Freunden ereignet haben, deren unmittelbarer Anlaß die Entdeckung des Verkaufes aller dieser Außenstände um 136 Rthl. an Walther gewesen sein muß und in deren Verlauf Kleist Müller gegenüber schwere ehrenrührige Vorwürfe erhoben haben wird. Müller antwortete nun auf diese Anwürfe mit einer Duellforderung an Kleist. Es ist anzunehmen, daß Rühle und Pfuel im letzten Augenblick diesen Zweikampf noch zu verhindern wußten.

Das Original des hier zum ersten Mal mitgeteilten Briefes Adam Müllers, der in diese Zusammenhänge hineinsehen läßt, fand ich im österreichischen Staatsarchiv (Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Z. 3225 1938), das dieses vier Quartseiten füllende literar-historisch wertvolle Stück im Jahre 1938 aus privatem Besitz von Herrn Adolf Schulhaber, Meran, erwarb, der selbst wieder das Stück aus dem Nachlaß der Baronin von Schleinitz, einer Enkelin Otto August Rühle von Lilienstern ankaufte. Somit ist wohl das *Mich* des Briefempfängers am oberen Rand des Briefes als Rühle nachzuweisen. Die Echtheit des Originals ist sowohl dadurch gewährleistet, daß das österreichische Staatsarchiv selbst genügend Schriftproben Müllers besitzt, um eine Fälschung sogleich als eine solche zu erkennen sowie ganz besonders durch ein Gutachten Jakob Baxas, des besten Adam-Müller-Kenners der Gegenwart, der Schrift, Form und Stil des Briefes als einwandfrei charakteristisch für Müller erklärte. Für seine überaus freundlichen Bemühungen sei ihm an dieser Stelle der wärmste Dank ausgesprochen. Für die Erteilung des Veröffentlichungsrechtes danke ich der Direktion des österreichischen Staatsarchivs auf das verbindlichste.

Der Wert dieses Fundes liegt vor allem darin, daß hier ein Dokument zum Vorschein kommt, das der Kleist-Forschung ermöglicht, nun auch die Gegenseite in jenem dunklen Zwist zwischen Kleist und Adam Müller hören zu können, von dem wir bisher nur die anklagende Stimme Kleists kannten. Hier brachte ein seltener Glücksfall das genaue Gegenstück zu jenem Brief Kleists ans Tageslicht, den dieser am 5. April 1809 (also am gleichen Tage, an dem Müller seinen großen Rechtfertigungsbrief verfaßte) an den Dresdner Buchhändler und Verleger des *Phöbus* Georg Moritz Walther richtete. Der vollständige Wortlaut von Kleists Brief sei zum Vergleich mit Müllers Brief hierher gesetzt[41].

Ew. Wohlgeboren

sehe ich mich genöthigt, zu melden, daß der Contract, in welchem Hofr. Müller die Forderung der ‚Phöbus'-Redaction, in Pausch und Bogen, für 136 Rthl. an Sie abgetreten hat, gänzlich ohne mein Vorwissen abgeschlossen worden ist.

[40] Der Ostersonntag fiel auf den 2. April 1809, demnach war der 4. April der Dienstag nach Ostern.

[41] Werke II, 219; Brief Nr. 144. — Zuerst veröffentlicht von Erich Schmidt in „Handschriftliches von und über Kleist" in „Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte" II, 301—314. Weimar 1889. — Ein Faksimile dieses Briefes in Eugen Wolbe: Handbuch für Autographensammler. Berlin 1932. S. 400 in „Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler". Bd. 22.

Ich zweifle nicht, daß Ew. Wohlgeb. dieser Umstand unbekannt war. und daß der Hofr. Müller Ihnen die Versicherung gegeben hat: ich wäre von diesem Schritte unterrichtet.

Inzwischen ist, durch ein so wenig freundschaftliches Verfahren, wozu noch andere Schritte kommen, die nicht hierher gehören. das gute Vernehmen gestört worden. das bisher unter uns obwaltete.

Wenn also Dieselben, wie mir der Hofr. versichert. den ‚Phöbus'. für das nächste Jahr, in Verlag nehmen wollen: so trete ich entweder von der Redaction zurück. oder suche mir einen anderen Corredacteur, als den Hofr. Müller.

Indem ich Ew. Wohlgeboren gefällige Erklärung über diese Puncte erwarte, habe ich die Ehre, zu sein,

Ew. Wohlgeboren *ergebenster*

Heinrich v. Kleist

Dresden, d. 5t Aprill 9.
Willsche Gasse, Löwen-Apotheke,
4 Treppen hoch.

In tiefster Erbitterung sehen wir hier die Gegner einander gegenübertreten. Müller, durch Kleists Beschimpfungen auf das Äußerste gereizt. beabsichtigt sogar. mit seinem einstens liebsten Freund die Waffen zu kreuzen.

Jene 136 Rthl., von denen Kleist spricht. sind auch bei Müller erwähnt. Allerdings stellte sich dieser in aller Verborgenheit abgeschlossene Verkauf der *Phöbus*-Außenstände erst nach 6 Monaten heraus. Müller verschwieg also diese Bedingung Walthers Kleist gegenüber, wie er auch zugibt.

Müller begründet seine Eigenmächtigkeit damit, daß er bis Mitte März 1809 schon 212 Taler bar vorgeschossen habe und gegen 230 Taler Schulden des *Phöbus* zu tragen gehabt habe. Er hat also, entgegen seiner ursprünglichen Versicherung, keinen finanziellen Beitrag leisten zu können, zum Verlag des *Phöbus* 212 Taler beigesteuert. Nimmt man die Schulden dazu, die er übernahm. wobei es allerdings fraglich ist, ob er tatsächlich für sie allein aufzukommen hatte, so hat Müller seiner eigenen Angaben nach 442 Taler auf sich genommen. das ist aber nicht einmal die Hälfte dessen, was z. B. Rühle einzahlte[42]. Die Kernfrage des ganzen Streites ist die, ob Müller tatsächlich berechtigt war. die von Walther empfangenen 136 Rthl. als sein Eigentum zu betrachten. Seltsam ist es. daß Müller seinen Freunden nie den Vorschlag unterbreitete, für die 432 Taler Schulden aufzukommen. Er hat also seit der Verlagsübernahme durch Walther das ganze Unternehmen in vollkommen eigener Regie und eigener Verrechnung geführt.

Müller muß von Walther Vorschüsse auf den geplanten 2. Jahrgang der Zeitschrift erhalten haben. Aus seinem eigenen Anteil wollte er nun Kleist 50 Rthl. auszahlen, jene Summe. um die nach Müllers Meinung Kleist durch den Verkauf

[42] Vgl. Adam Müllers Brief an Georg Joachim Göschen in Leipzig vom 24. Mai 1809 bei Baxa, Adam Müller. Jena 1930. S. 115: . . . *mich. der ich durch meine bisherigen Arbeiten nicht nur nichts gewonnen. sondern noch über 400 Rthler beym Phöbus eingebüßt habe* . . .

des Kontrakts geschädigt worden war. Die 136 Rthl. nennt Müller einen *kleinen Ersatz . . . für die frühere stillschweigende Zahlung der Schulden* Es ist dem Brief Müllers zu entnehmen, daß er diese Entschädigung Kleist erst nach Entdeckung des eigentlichen Vertragsinhaltes mit Walther anbot. Müller gibt offen zu, daß die beiden Empfänger des Briefes, Rühle und Pfuel, ihre Geldbeiträge zum *Phöbus* verloren haben.

Es muß Müllers heimlicher Wunsch gewesen sein, alleiniger Redakteur des *Phöbus* zu werden. Dies war vielleicht der innerste Antrieb seines ganzen Handelns.

Der gleiche Vorwurf allerdings, den Kleist Adam Müller gegenüber 1809 erhebt, nämlich den der Verheimlichung, der Eigenmächtigkeit, läßt sich 1810, also bloß ein Jahr später, Kleist nun Müller gegenüber zuschulden kommen. Baxa berichtet darüber[43]: „Am 15. Dezember sandte er [Müller] an Kleist einen Aufsatz, den er noch am gleichen Tage gedruckt wissen wollte [in den *Abendblättern*]. Kleist legte jedoch den Artikel zuerst der Zensur vor: er gab ihn an Raumer weiter und überließ ihm zugleich das Originalschreiben Müllers mit den Worten: *Demnach tue ich etwas, was ich vielleicht bei meinem Freunde nicht verantworten kann: ich schicke Ew. Hochwohlgeboren das Schreiben originaliter zu, obschon es sein bestimmt ausgesprochner Wille ist, daß sein Name verschwiegen bleibe. Meine Absicht ist, Ew. Hochwohlgeboren mit der innerlichen Stellung seines Gemüts, gegen die Maßregeln sowohl als die Person Sr. Exzellenz Hardenberg bekannt zu machen; das Ganze ist, wie Sie sehen, eine bloß freundschaftliche Ergießung, die keineswegs bestimmt war, zu officieller Wissenschaft zu gelangen. — Ew. Hochwohlgeboren brauche ich nicht um immerwährendes Stillschweigen über diesen Punkt zu bitten.*[44]

Wenn bisher vor allem von der Geschäftsgebarung der Freunde, die von Haus aus zum Scheitern verurteilt war, die Rede war, so läßt uns Kleist selbst noch eine zweite, weit tiefer greifende Ursache der Entzweiung zwischen ihm und Müller ahnen. Kleist schreibt am 5. April 1809[45] an Walther, daß zu Müllers *wenig freundschaftlichem Verfahren . . . noch andere Schritte kommen, die nicht hierher gehören*, die allerdings nur Kleist anführt. Müller erwähnt diese seltsamerweise mit keinem Wort.

Damit meint Kleist wahrscheinlich seine eigene und Müllers Rolle in der Ehescheidungsaffaire der Frau Sophie von Haza, die sich von ihrem Manne scheiden ließ, um Adam Müller zu heiraten[46]. Sophie von Haza, eine noch zu wenig beachtete Persönlichkeit unter den Frauen der Romantik, kommt eine ähnliche Bedeutung zu wie Dorothea Schlegel oder Karoline Schelling. Über Kleists Beziehungen zu ihr sind wir nur durch einen einzigen erhaltenen Brief des Dichters an

[43] Jakob Baxa: Adam Müller. Jena 1930, S. 164.

[44] Friedrich von Raumer: Lebenserinnerungen und Briefwechsel. Leipzig 1861, S. 231.

[45] Werke II, 219; Brief Nr. 144.

[46] Über Sophie von Haza und Adam Müller vgl. J. Baxa: Adam Müller. Jena 1930, S. 27 bis 28 u. ö.; sowie J. Baxa: „Adam Müller in Dresden 1807—1809. Sein literarisches und persönliches Verhältnis zu Kleist" in „Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1927 und 1928", S. 13—45. Ebenso Paul Hoffmann: „Heinrich von Kleist und das tapfere Lorchen" (Eleonore v. Haza) in „Westermanns Monatshefte", Oktober 1928, S. 209—211.

sie[47], sowie besonders durch einen Brief Jeanette's von Haza an Ludwig Tieck vom 26. November 1816 unterrichtet[48]. Soviel geht aus beiden Briefen deutlich hervor, daß Kleist Sophie von Haza zu den vertrautesten Persönlichkeiten seiner Umgebung zählte. Wie weit sich nun die von Eduard Bülow[49], dem Freunde L. Tiecks über Adolf Wilbrandt[50] zu Biedermann weitergegebene Anekdote[51], daß Kleist Sophie von Haza zur Zeit ihrer Ehescheidung geliebt habe und den Nebenbuhler Adam Müller über eine Brücke in die Elbe stürzen wollte, der Wahrheit nähert, läßt sich auf Grund des bis heute bekannt gewordenen Materials nicht ausmachen. In einem berühren sich allerdings unser Brief und jene Anekdote, daß sich tatsächlich die Beziehungen beider Freunde bis zur Absicht, den Gegner zu töten, verschlechtert hatten. Dies ist ja auch die wichtigste unbekannte Seite jener Freundschaftskrise, die der aufgefundene Brief erhellt.

Schon 1807 war ein völliger Bruch zwischen dem Gatten Sophies, Peter Boguslav v. Haza, in dessen Hause Kleist durch Müller eingeführt wurde, und Müller eingetreten. Am 20. November 1807 reichte Landrat v. Haza die Ehescheidungsklage ein, die aber zu keiner endgültigen Trennung führte. Im September 1808, im *Phöbus*-Jahr, drängte der Streit zur Entscheidung. Im November 1808 reiste Kleist im Auftrag Müllers nach Lewitz zu den Eltern Sophies, um deren Eltern für die Scheidung ihrer Tochter geneigt zu machen und über vermögensrechtliche Fragen zu verhandeln.

Am 7. April 1809 erklärt Sophie, nicht mehr zu ihrem Gemahl zurückkehren zu wollen. Aus diesen angegebenen Daten geht hervor, daß just zu der Zeit, da die *Phöbus*-Krise ihren Höhepunkt erreichte, auch die Affaire zwischen Müller und Sophie zu einer Entscheidung drängte. Kleists Aufgabe scheint es anfangs gewesen zu sein, Müllers Absichten behilflich zu sein. Will man nun der mündlichen Mitteilung Ulrikens glauben, so hat sich Kleists Haltung allmählich in einer Müller ungünstigen Weise entwickelt: *Auch tat er alles mögliche, das Hazasche Ehepaar wieder zu vereinigen, und es soll deshalb zwischen ihnen zu sehr ernsthaften Auftritten gekommen sein*[52]. Diese Aussage Ulrikens steht aber mit der bei Biedermann überlieferten Anekdote in Widerspruch. Man kommt der Wahrheit wohl am nächsten, wenn man zwar eine grundsätzliche Meinungsverschiedenheit über die Ehescheidung Sophies annimmt, Kleist aber nicht als einen ausgesprochenen Nebenbuhler Müllers ansieht.

[47] Werke II, 289; Brief Nr. 218. Der Brief Nr. 102 der ersten Auflage ist nach Minde-Pouets Feststellung nicht, wie dort angegeben, an Sophie von Haza, sondern an Adolphine v. Werdeck gerichtet, jetzt II, 185 Brief Nr. 114. Eine fremde Hand hatte fälschlich auf dem Manuskript Sophie v. Haza als Adressatin angegeben.

[48] „Briefe an Ludwig Tieck." Ausgewählt und hrsg. v. Karl v. Holtei. Breslau 1864, II, 174—176.

[49] Eduard v. Bülow: „Heinrich von Kleists Leben und Briefe". Berlin 1848.

[50] Adolf Wildbrandt: „Heinrich von Kleist". Nördlingen 1863, S. 348.

[51] Heinrich von Kleists Gespräche. Nachrichten und Überlieferungen aus seinem Umgange. Zum ersten Mal gesammelt und herausgegeben von Flodoard Frhrn. von Biedermann. Leipzig (1912), S. 151—152.

[52] Paul Hoffmann: „Ulrike von Kleist über ihren Bruder Heinrich" in: Euphorion X (1903), 112 und Biedermann a. a. o. S. 67.

Noch am 1. Jänner 1809 verwendet sich Kleist für Müller bei Karl Freiherrn von Stein zum Altenstein[53] mit Worten höchsten Lobes über Müller. Somit ist der offene Ausbruch der Feindschaft unserem Brief zufolge tatsächlich in den April 1809, jedenfalls in das Frühjahr 1809 festzusetzen.

Doch dieser Tiefpunkt in den Beziehungen zwischen Kleist und Müller wurde ja wieder überwunden. Schon einundeinhalbes Jahr später, am 27. Oktober 1810, wird Cäcilie von Müller, die Tochter Adam Müllers und Sophies, geboren, der Kleist seine Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* zum Taufangebinde widmete. Es ist seltsam, daß die meisten modernen Dramatiker, die Kleist und Adam Müller auf die Bühne brachten, wie z. B. Wilhelm v. Polenz u. a., Müller als charakterlosen Schurken darstellen. Durch die meisten dieser Dramen geht Müller als Gegnerfigur des Helden Kleist, ja als bürgerlich gekleideter Teufel. Diese Auffassung hat ihren Grund in der noch immer seltsam mächtigen Fabelei, Adam Müller sei Kleists *böser Dämon* gewesen. Ihre Haupturheber sind in Dora Stock, Varnhagen v. Ense, Friedrich v. Raumer und Adolf Wilbrandt zu suchen.

Dora Stock[54] befürchtet schon 1808, daß Müller einen *schädlichen Einfluß* auf Kleist ausübe, und Varnhagen schreibt über Müllers Beziehungen zu Kleist am 13. Oktober 1808 an Fr. v. Fouqué: *Der Adam verdirbt ihn.* Ganz besonders aber Friedrich v. Raumer[55] war es, der dann den Zwist bei den *Berliner Abendblättern* so darstellte, als hätte Adam Müller Kleist zu allem Schlechten *verlockt* und *induziert*. Clemens Brentano hingegen ging noch einen Schritt weiter und bezeichnete Henriette Vogel, Kleists Todesgefährtin, als *Adam Müllers und Theremins Buhlschaft nach der Sander*[56], wodurch die Meinung verbreitet wurde, Adam Müller habe bei Kleists Tod seine Hand im Spiel gehabt. Auch Varnhagen erinnert sich später des Gerüchtes, Müller sei Henriette Vogels Liebhaber gewesen[57]. Besonders aber Wilbrandt malte dann in seinem Kleist-Buch Adam Müller als bösen Dämon, der an allem Unglück Kleists Schuld trage.

Im gleichen Monat, in dem sich die Auseinandersetzung zwischen den Freunden abspielte, im April 1809, brach der Krieg zwischen Österreich und Frankreich aus, und am 29. April, also schon 24 Tage nach dem großen Freundschaftsbruch, verließ Kleist Dresden, um in österreichische Dienste zu treten, und Müller stellte sich der in Dresden einrückenden österreichischen Besatzung politisch zur Verfügung. Allerdings wurde er im Juli von den Sachsen, die Dresden wieder zurückeroberten, als Landesverräter verbannt und ging, bar jeder Mittel, da er sich nach dem Scheitern des *Phöbus* in höchster wirtschaftlicher Not sah, zu Fuß von Dresden nach Berlin, wo er Sophie dann heiratete.

Es kann nicht Aufgabe dieses Briefkommentars sein, alle jene Verhältnisse lückenlos darzustellen. Das ist auch heute noch gar nicht möglich. Es sollten nur einige Züge zu Müllers Verhalten in der *Phöbus*-Krise auf dem Hintergrund

[53] Werke II, 216ff; Brief Nr. 142.
[54] Biedermann a. a. O. S. 126.
[55] Fr. v. Raumer a. a. O. S. 158.
[56] Biedermann a. a. O. S. 229.
[57] Biedermann a. a. O. S. 208.

der ungemein schwierigen Geldgebarung der Redaktion dargestellt werden. Sicherlich lassen die hier zum ersten Mal veröffentlichten Briefe in mancher Einzelheit jener bitteren Vertrauenskrise klarer sehen. Neu ist vor allem, daß Müller als der schließlich von Kleist Beschimpfte den Dichter zu einem Zweikampf herausfordern wollte. Neu ist auch, daß im Grunde die geldlichen Zwistigkeiten einen weit größeren Anteil an dem Zerwürfnis hatten, als man zu glauben geneigt war. Sie erinnern an den Geldstreit zwischen Friedrich und Aug. Wilh. Schlegel, der die letzten Lebenstage der Brüder unangenehm belastet hat.

So manches bleibt noch zu enträtseln. Besonders die Beziehungen Kleists zu Sophie v. Haza und zu Müller als angehendem Gemahl Sophies sind eigentlich noch recht unklar. Aber als ein wichtiger Beitrag zur Aufhellung einer bisher nur lückenhaft bekanntgewordenen entscheidenden Lebenswende im Schicksal Kleists und Müllers werden die hier der Öffentlichkeit zum ersten Male vorgelegten Briefe sicherlich willkommen sein.

Neue Quellenfunde zu Kleists „Berliner Abendblättern".

Von

Helmut Sembdner (Stuttgart).

Bei der Vorarbeit einer z. Zt. von mir unternommenen Gesamtausgabe ergaben sich vier bisher Kleist zugeschriebene Kleine Schriften als unselbständige Bearbeitungen, die aus seinem Werk auszuscheiden sind.

I.

Beispiel einer unerhörten Mordbrennerei.

Unter dieser Überschrift findet sich in Nr. 6 des zweiten Quartals der *Berliner Abendblätter* vom 8. Jan. 1811 ein anonymer Beitrag, den Reinhold Steig[1] als eine selbständige Darstellung Kleists nach einer unbekannten französischen Vorlage ansah und der seitdem in Kleists Werk aufgenommen wurde.

Allerdings weist der Stil wenig für Kleist Charakteristisches auf. Nur die Einleitung, in der die Berliner noch einmal an die Brandstiftungen einer Mordbrennerbande erinnert wurden, über die Kleist im Oktober 1810 wiederholt zu berichten hatte[2], zeigt seine Art, wenn hier von der *Ehrfurcht vor göttlicher und menschlicher Ordnung* die Rede ist[3]. Die Bemerkung, daß der Mordbrenner *bis in sein 60stes Jahr für einen rechtschaffenen Menschen gegolten* hatte, erinnert merkwürdigerweise an den *Mordbrenner* Kohlhaas, diesen *rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen*, der *bis in sein dreißigstes Jahr für das Muster eines guten Staatsbürger habe gelten können*[4]. Die Zwiespältigkeit des Charakters war es wohl auch hier, die Kleist zu einer Bearbeitung des Beitrags gereizt hatte.

In der Neuausgabe der Kleinen Schriften[5] nahm ich das Stück unter die „Bearbeitungen fremder Vorlagen" auf, ohne in diesem einen Fall seine Quelle zu kennen. Ich entdeckte sie nach Abschluß meiner Arbeiten im Nürnberger „Korrespondenten von und für Deutschland" vom 10. April 1808. Kleist hatte diese weitverbreitete süddeutsche Tageszeitung wiederholt für Nachrichten und Miszellen in Anspruch genommen und zitiert. Ungewöhnlich ist nur, daß er im zweiten Quartal auf einen älteren Jahrgang zurückgreift und ihn, wie sich zeigen wird, in mehreren Fällen auswertet. Doch fand er den „Korrespondenten" nach Jahrgängen gesammelt in dem von ihm benutzten Werckmeisterschen Leseinstitut vor.

Die Nebeneinanderstellung der beiden Fassungen soll den Vergleich erleichtern.

[1] Reinhold Steig, H. v. Kleists Berliner Kämpfe. Berlin u. Stuttgart 1901.

[2] Zusammengestellt in: H. v. Kleists Werke, hrsg. v. Erich Schmidt, 2. Aufl. neu durchgesehen u. erw. v. Georg Minde-Pouet. Leipzig (1936—38). Bd. 7 (Kleine Schriften), hrsg. v. Helmut Sembdner, S. 147f.

[3] vgl. ebenda, Bd. 6, S. 15 (Verlobung): *zur Aufrechterhaltung menschlicher und göttlicher Ordnung*. Bd. 7, S. 35 (Erziehungsplan): *gegen alle göttliche und menschliche Ordnung*. Bd. 7, S. 176 (Finanzmaßregeln): *zur Erhaltung der alten Ordnung der Dinge*.

[4] ebenda, Bd. 5 (*Kohlhaas*), S. 1.

[5] ebenda, Bd. 7, S. 206.

Nürnberger Korrespondent

Tragische Vorfälle.

Am 30. Merz hat das Kriminalgericht zu Rouen die Todesstrafe gegen einen Mordbrenner ausgesprochen, den seine Nachbarn lange Zeit als einen rechtlichen Mann kannten. Johann Mauconduit, Bauer zu Hattenville, genoß bis in sein 60stes Jahr die Achtung seiner Nachbarn, als sich hier seine lang geübte Bosheit offenbarte und ihm die Todesstrafe zuzog.

Von bloßem Vergnügen an Mordbrennerei geleitet, hatte er seit längerer Zeit hie und da Gebäude in den Brand gestekt, ohne daß ihn jemand als den Thäter ansah.

Er hatte eigene Maschinen erfunden, die sich vermittelst einer Batterie entzündeten, und warf sie auf die Häuser, denen er den Brand zugedacht hatte.

Innerhalb der lezten 8 Monate hatte er nicht weniger als zehnmal dieses Verbrechen begangen und zuletzt seine eigene Wohnung in den Brand gestekt, um von dem Besitzer eine ansehnliche Entschädigung zu erhalten.

Aber da fand man in einem seiner Schränke dergleichen Zündmaschinen, wie man schon öfters auf Häusern gefunden hatte, wo sie nicht losgebrannt waren, und so klärten sich eine Menge anderer Zeugnisse gegen ihn auf, daß er sich endlich zu allen den Feuersbrünsten

Berliner Abendblätter

Beispiel einer unerhörten Mordbrennerei.

Als vor einiger Zeit die Gegend von Berlin von jener berüchtigten Mordbrennerbande heimgesucht ward, war jedem Gemüthe, das Ehrfurcht vor göttlicher und menschlicher Ordnung hat, die entsetzliche Barbarei dieser Gräuel unbegreiflich; und doch war es noch wenigstens nur, um zu stehlen. Was wird man nun zu einem Rechtsfall sagen, der im Jahr 1808 bei dem Kriminalgericht zu Rouen Statt hatte? Daselbst ward die Todesstrafe, der Mordbrennerei wegen, über einen Mann verhängt, der bis in sein 60stes Jahr für einen rechtschaffenen Mann gegolten und der Achtung aller seiner Mitbürger genossen hatte. Johann Mauconduit, Bauer zu Hattenville, war sein Name.

Von bloßem Vergnügen an Mordbrennerei geleitet, hatte er, seit längerer Zeit, hie und da Gebäude in Brand gesteckt, ohne daß es jemand einfiel, ihn deshalb als den Thäter anzusehn.

Er hatte eine eigene Maschine erfunden, die sich vermittelst einer Batterie entzündete, und warf sie auf die Häuser, denen er den Brand zugedacht hatte.

Innerhalb 8 Monaten hatte er nicht weniger als zehnmal dieses Verbrechen begangen, und zuletzt seine eigene Wohnung in Brand gesteckt: er wußte wohl, daß der Besitzer des Grundstücks verpflichtet war, ihm eine neue zu bauen.

Aber da fand man in einem seiner Schränke dergleichen Zündmaschinen, wie man schon öfters, in Fällen, wo sie nicht losgebrannt waren, auf den Dächern der Häuser gefunden hatte; und so klärten sich eine Menge anderer Zeugnisse gegen ihn auf, so, daß er sich endlich zu

als Urheber angeben mußte, welche in seiner Nachbarschaft vorgefallen waren.

Dieses Faktum zeigt neuerdings, daß es Menschen gibt, die aus bloßer Schadenfreude oder wegen einer innerlichen Organisazion (wie sich Hr. Dr. Gall ausdrükt) morden und brennen.

alle den Feuersbrünsten als Urheber angeben mußte, welche in seiner Nachbarschaft vorgefallen waren.

Der Vergleich zeigt, daß sich Kleist weit unselbständiger bewegt hat, als man zunächst annehmen mußte. Von Kleist stammt, wie zu erwarten war, der Anfang. Dann leitet er mit einer Frage zu der weiteren Darstellung über, die er wörtlich aus dem „Korrespondenten“ ausschreibt. Den Hinweis auf die Gallsche Schädellehre läßt Kleist bezeichnenderweise fort. Es kam ihm, wie aus der Bearbeitung hervorgeht, vor allem auf das Problem des Doppellebens an, das dieser Brandstifter führte.

In drei Fällen versucht er den Bericht deutlicher zu machen (Korr.: *ohne daß ihn jemand als den Thäter ansah*, Kleist: *ohne daß es jemand einfiel, ihn deshalb als den Thäter anzusehn* — Korr.: *um von dem Besitzer eine ansehnliche Entschädigung zu erhalten*, Kleist: *er wußte wohl, daß der Besitzer des Grundstücks verpflichtet war, ihm eine neue zu bauen* — Korr.: *auf Häusern gefunden hatte, wo sie nicht losgebrannt waren*, Kleist: *in Fällen, wo sie nicht losgebrannt waren, auf den Dächern der Häuser gefunden hatte*); auch setzt er nach seiner Gewohnheit etwa *seit längerer Zeit* in Kommata. Die Anwendung von *so, daß* im letzten Satz rührt von Kleist her, obwohl man in diesem Fall sein gebräuchliches *dergestalt, daß* erwarten würde.

II.

Wassermänner und Sirenen.

Kleist brachte in den *Berliner Abendblättern* vom 5. und 6. Februar 1811 eine Zusammenstellung verschiedener Berichte über Wassermänner und Sirenen, deren Unterlagen ich in dem wiederholt von Kleist benutzten „Museum des Wundervollen“, Bd. 1 (1804) und Bd. 10 (1810) aufzufinden geglaubt hatte[6]. Während der erste Teil dieses Beitrages, der von dem Wassermann aus dem Königssee in Ungarn berichtet, offenbar wörtlich dem 1. Band der Quellensammlung entnommen wurde, war es auffällig, daß die weiteren Berichte von der Fassung im „Museum“ abwichen.

Tatsächlich bildet für den zweiten Teil des Aufsatzes nicht mehr das „Museum“, sondern wiederum der Nürnberger „Korrespondent“ die Quelle, wo am 6. Juli 1808 folgende Abhandlung erschienen war:

[6] Sembdner, Die Berliner Abendblätter H. v. Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion. Berlin 1939. S. 248ff. — Kleists Aufsatz in: Werke, Bd. 7, S. 207ff.

Sirenen.

Man hat die Sirenen immer für fabelhafte Seeungeheuer gehalten. Indeß findet man in vielen glaubwürdigen Reisebeschreibungen derselben erwähnt. So sah der Entdecker Grönlands, Hudson, auf seiner zweiten Reise am 15 Juni (1608) eine Sirene und die ganze Schiffsmannschaft sah sie mit ihm. Sie schwamm zur Seite des Schiffs und sah die Schiffsleute starr an. Vom Kopfe bis zum Unterleib glich sie vollkommen einem Weibe von gewöhnlicher Statur. Ihre Haut war weiß; sie hatte lange schwarze um die Schultern flatternde Haare. Wann die Sirene sich umkehrte, so sahen die Schiffsleute ihren Fischschwanz, der mit dem eines Meerschweins viel Ähnlichkeit hatte, und wie ein Makrelenschwanz gefleckt war . . . Nach einem wüthigen Sturm im Jahre 1740, der die holländischen Dämme von Westfriesland durchbrochen hatte, fand man auf den Wiesen eine Sirene im Wasser. Man brachte sie nach Harlem, kleidete sie und lehrte ihr spinnen. Sie nahm gewöhnliche Speise zu sich und lebte einige Jahre. Sprechen lernte sie nicht, ihre Töne glichen dem Ächzen eines Sterblings. Immer zeigte sie den stärksten Trieb zum Wasser . . . Im Jahre 1560 fingen Fischer von der Insel Ceylan 7 Tritone und 9Sirenen im Neze. Dimas-Bosques von Valence, der sie untersuchte und sie in Gegenwart mehrerer Missionairs anatomirte, fand alle innern Theile mit dem menschlichen Körper sehr übereinstimmend. Alle Beschreibungen dieser Seeungeheuer gehen dahin, daß sie wie Menschen aussehen; sie haben einen runden Kopf, große Augen, ein volles Gesicht, platte Wangen, eine aufgeworfene Nase, sehr weiße Zähne, gräuliche, manchmal bläuliche Haare, einen grauen, bis auf den Magen herabhängenden Bart, eine weiße zarte Haut. Die männlichen nennt man Tritone, die weiblichen Sirenen.

Auch hier hat Kleist nur wenig geändert. Er fügt vor der Bezeichnung *Sirene* den Hinweis *solche* oder *sogenannte* ein, verbessert *lehrte ihr spinnen*, ändert das ungebräuchliche *Sterbling* in *Sterbenden*, faßt *7 Tritone und 9 Sirenen* in *mehrere solcher Ungeheuer auf einmal* zusammen, wohl um die Bezeichnung *Tritone* zu vermeiden, und gibt zu dem Bericht von ihrer Anatomierung den vorsichtigen Hinweis, daß es sich um *einige, die gestorben waren*, gehandelt hätte. Durch Fortlassung eines Satzes stellt Kleist die allgemeine Beschreibung dieser Seeungeheuer als das besondere Ergebnis der Anatomierung dar. Den abschließenden Hinweis auf den *Fischnickel*, auf den ich in meiner Untersuchung eingegangen bin, gibt Kleist aus eigenem Wissen hinzu.

III.

General Westermann.

Über den durch seine Grausamkeiten berüchtigten französischen General Franz Joseph Westermann liefen zu Kleists Zeit verschiedene Anekdoten um. Eine Schilderung, aus einem französischen Sammelwerk stammend, findet sich auch in den *Berliner Abendblättern* vom 24. Jan. 1811. Reinhold Steig nahm ihre deutsche Formulierung für Kleist in Anspruch, der sich bei der Übertragung frei und kühn bewegt hätte[7]. Durch Beibringung des Steig nicht zugänglichen franzö-

[7] Steig a. a. O., S. 581.

sischen Originals glaubte ich seine Annahme zunächst unterstützen zu können[8]. Unter Kleists Anekdoten aber gehörte das Stück keinesfalls. Ich nahm es daher bei der Neuausgabe der Kleinen Schriften in die neugeschaffene Abteilung der „Übersetzungen aus dem Französischen“ auf[9]. Wie sich zeigt, war auch dies nicht berechtigt. Der Beitrag erweist sich als Nachdruck aus dem Nürnberger „Korrespondenten“ vom 5. Juli 1808:

Nürnberger Korrespondent

Militärische Bravour.

Eine sehr interessante Lektüre ist des Hrn. Chateauneuf Histoire des généraux qui se sont illustrés dans la guerre de la révolution, von der bereits 12 Lieferungen heraus gekommen sind.

Man lernt Männer genauer kennen, welche in der Revoluzion sich einen berühmten Namen machten, und erfährt Züge und Charakteristiken, wie sie nicht leicht eine andere Zeit aufzuweisen hat.

Die 12te Lieferung enthält z. B. sehr viel Merkwürdiges über den General Westermann, mit dem Zunamen der Fleischer der Vendee.

Westermann stralte als Heerführer in den Schluchten und Forsten der Vendee.

Er hatte ein ausgezeichnetes Talent für dieses Terrain, und würde vielleicht auf flachem Lande kein so guter General gewesen seyn.

Mit einer schönen, hohen und anmuthigen Gestalt verband er persönliche Bravour vom höchsten Grade; sein Auge flammte drohend, wenn die Schlacht begann, seine Stimme glich dem Donner, und seine stürmische Hitze siegte allenthalben, wo er sich an die Spitze stellte.

Wenn sich der Sieg nicht schnell zu seinen Gunsten ergab, so zog er den Rock aus, streifte die Hemdermel wie ein Fleischer hinauf, nahm die Zügel seines

Berliner Abendblätter

Miscellen.

In Chateauneuf des généraux qui sont illustres dans la guerre de la revolution [!] findet man sehr viel Merkwürdiges über den General Westermann, der unter dem Zunamen: der Fleischer der Vendee, bekannt war.

Westermann, heißt es darin, strahlte als Heerführer in den Schluchten und Forsten der Vendee.

Er hatte ein ausgezeichnetes Talent für dieses Terrain und würde vielleicht auf flachem Lande kein so guter General gewesen sein.

Mit einer schönen, hohen, anmuthigen Gestalt verband er persönliche Bravour im höchsten Grade; sein Auge flammte drohend, wenn die Schlacht begann, seine Stimme glich dem Donner, und seine stürmische Hitze siegte allenthalben, wo er sich an die Spitze stellte.

Wenn sich der Sieg nicht schnell zu seinen Gunsten ergab, zog er den Rock aus, streifte die Hemdärmel wie ein Fleischer auf, nahm die Zügel seines Pferdes

[8] Sembdner a. a. O., S. 171ff.

[9] Bd. 7, S. 185.

Pferds in den Mund, faßte mit jeder Hand eine geladene Pistole, hing seinen großen Säbel an die Faust, und stürzte sich so an der Spitze seiner Kavallerie in das dichteste Gedränge.

Oft sah man ihn mit 500 bis 600 Husaren auf diese Art in den Feind hinein stürzen, und allein wieder zurük kommen, indem er alle Leute verloren hatte und über und über voll Wunden war; oft trug er den Arm in einer Binde, oder war selbst aufs Pferd gebunden, wenn er in die Schlacht ritt.

Die Soldaten, welche sich wunderten, daß er so wunderbar mit dem Leben aus so vielen Schlachten davon gekommen war, ließen es sich nicht ausreden, daß er einen Bund mit dem Teufel gemacht habe.

in den Mund, faßte mit jeder Hand eine geladene Pistole, hieng seinen großen Säbel an die Faust und stürzte sich, an der Spitze seiner Cavallerie, in das dichteste Gedränge.

Oft sah man ihn mit 500—600 Husaren auf diese Art in den Feind hineinstürzen und allein wieder zurückkommen, indem er alle Leute verloren hatte, und über und über voll Wunden war; oft trug er den Arm in einer Binde, oder war selbst aufs Pferd gebunden, wenn er in die Schlacht ritt.

Die Soldaten, welche erstaunten, daß er so wunderbar mit dem Leben aus so vielen Schlachten davongekommen war, ließen es sich nicht ausreden, daß er einen Bund mit dem Teufel gemacht habe.

Kleist hat das Stück fast unverändert übernommen. Er faßt lediglich die Einleitung zusammen, wobei der Buchtitel verstümmelt wird, und läßt den empfehlenden Hinweis auf Châteauneufs Werk fort (ein Anhang zu diesem Werk war von Adam Müller in den *Abendblättern* vom 22. Okt. 1810 scharf angegriffen worden[10].) Im übrigen fügt er *seit längerer Zeit* oder *an der Spitze seiner Cavallerie* nach seiner Art in Kommata und ersetzt aus stilistischen Gründen in dem Satz *welche sich wunderten, daß er so wunderbar . . . davongekommen war*, das erste Verbum durch *erstaunten*, um die Wiederholung in *wunderbar* zu vermeiden.

IV.

Zar Iwan.

Mit Auffindung einer deutschen Vorlage für den *General Westermann* wird zugleich Kleists Autorschaft für die zweite Anekdote recht fragwürdig, die ich bei der Neuausgabe der Kleinen Schriften nur mit Widerstreben in Kleists „Übersetzungen aus dem Französischen" einreihte[11]. Es ist die *Anekdote* vom Zaren Iwan Basilowitz und dem englischen Botschafter Bowes, die nach Angabe der *Berliner Abendblätter* vom 27. Nov. 1810 auf *Barrows Sammlung von Reisebeschreibungen nach der franz. Übersetzung von Targe* zurückgeht. Steig[12], der die französische Fassung abdruckt, spricht von einer „eleganten" und „meister-

[10] Adam Müller unter der Chiffer *ps.*: *Da dieses Machwerk wegen der darin enthaltenen Notizen von Preußischen Generalen die Neugierde manches Lesers reizen könnte, so haben wir vor allen Schaden warnen und unter unzähligen historischen Curiositäten nur die eine anführen wollen, daß der Verfasser p. 93 die Preußische Armee bei Austerlitz fechten läßt.*

[11] Bd. 7, S. 184.

[12] a. a. O., S. 47.

haften“ Übersetzung Kleists und nahm den Beitrag nach Köpkes Vorgang[13] in Kleists Anekdoten auf.

Auf den mangelhaften und Kleist fremden Stil machte ich bereits in meiner Untersuchung aufmerksam[14]. Die Schreibung *Reuter*, die der Beitrag aufweist, findet sich zwar im *Kohlhaas*, aber nicht mehr in Kleists *Abendblatt*-Beiträgen (vgl. *Anekdote aus dem letzten preussischen Kriege*). Nach französischem Gebrauch werden die Unterbrechungen der direkten Rede, wie *erwiderte Bowes* nicht durch Anführungsstriche ausgeklammert, was zwar damals auch im Deutschen gelegentlich üblich war, von Kleist aber nie übernommen wurde.

Auch wäre dieser Beitrag der einzige, den Kleist aus einem in Buchform erschienenen Werk entnommen hätte, während er sonst nachweislich nur auf Periodika zurückgegriffen hat. Denn auch der wörtliche Buchauszug aus des Freiherrn von Campenhausen *Bemerkungen über Rußland* (Leipzig 1807) in den *Berliner Abendblättern* vom 24. Jan. 1811 wurde nicht, wie ich zunächst annehmen mußte[15], von Kleist selbst angefertigt, sondern entstammt wiederum dem Nürnberger „Korrespondenten“ vom 4. Juli 1808. Die Durchsicht von Büchern nach Brauchbarem für die *Berliner Abendblätter* war Kleist offenbar zu zeitraubend und auch wenig Ertrag versprechend, da er schlecht auf ein Werk mehrere Male zurückgreifen konnte. Dagegen boten ihm die Zeitschriften und periodisch erscheinenden Sammlungen genügend Material und Anregung. So wird auch diese Anekdote, die sich lange in den Kleist-Ausgaben gehalten hat, zu entfernen sein, auch wenn die deutsche Vorlage noch nicht ermittelt ist.

[13] H. v. Kleist, Politische Schriften und andere Nachträge zu seinen Werken, hrsg. von Rudolf Köpke. Berlin 1862.

[14] a. a. O., S. 174.

[15] a. a. O., S. 284f.

Eine wiederentdeckte Kleist-Anekdote.

Von

Helmut Sembdner (Stuttgart).

I.

Vom 1. Oktober 1810 bis 30. März 1811 gab Heinrich von Kleist Berlins erste täglich erscheinende Zeitung, die *Berliner Abendblätter*, heraus. Sie waren keine anspruchsvolle Erscheinung, keine Zeitschrift von Rang, wie der *Phöbus*, den er 1808 in Dresden als kulturellen Sammelpunkt gegründet, und auch keine Kriegsfanfare wie die *Germania*, mit der er die Deutschen zum Kampf gegen Napoleon aufzurühren beabsichtigt hatte (und deren Beiträge ebenso wie die grausame *Hermannsschlacht* noch heute manchem Leser sein eigentliches Wesensbild überdecken).

Das überwundene Preußen lag am Boden. Das Volk war zerrissen; Franzosenfreunde auf der einen, reaktionäres Offiziers- und Junkertum auf der anderen Seite; dazwischen stand der ernste Aufbauwille der Stein-Hardenbergschen Reformen.

Mit den *Berliner Abendblättern* wollte Kleist zu einer inneren Neuordnung und Säuberung seines Vaterlandes beitragen, zu einer Sammlung und Aussprache der sich befehdenden Geister, soweit sie guten Willens waren. Sein im besten Sinne volkstümliches Unterhaltungsblatt sollte, wie er ankündigte, *vom Eifer für alles Gute in allen Ständen und Wirkungskreisen*[1] durchdrungen sein. Eine Fülle von anonymen Beiträgen, Anekdoten, Betrachtungen, oft von Kleist selbst verfaßt, darunter so bedeutende Kostbarkeiten wie der Aufsatz über das Marionettentheater, wechselten ab mit politischen Nachrichten und Polizeirapporten.

Bereits im dritten Abendblatt vom 3. Oktober 1810 erschien als früheste Anekdote unter der Überschrift *Franzosen-Billigkeit* ein vortreffliches und in mancher Hinsicht beachtliches Stück, das bisher von der Forschung als nicht Kleist zugehörig abgelehnt wurde. Kleist hatte es angeblich einer zeitgenössischen Anekdotensammlung wörtlich entnommen. In der Neuausgabe der Kleinen Schriften[2], die auf Grund einer eingehenden Untersuchung der *Berliner Abendblätter*[3] um zahlreiche neuerschlossene Beiträge erweitert werden konnte, entschloß ich mich, wenn auch unruhigen Gewissens, den Beitrag wenigstens in die „Bearbeitungen fremder Vorlagen" einzureihen, hatte sich doch Kleist durch die von ihm gewählte Überschrift zu Form und Inhalt bekannt. Es bedeutet für mich eine besondere Befriedigung, das erfreuliche Stücklein nunmehr voll für Kleist in Anspruch nehmen zu können.

[1] H. v. Kleists Werke, hrsg. v. Erich Schmidt, 2. Aufl. Leipzig (1936—38). Bd. 7 (Kleine Schriften), hrsg. v. Helmut Sembdner, S. 222.
Nach dieser von Georg Minde-Pouet neu durchgesehenen und erweiterten Ausgabe wird auch weiterhin zitiert.

[2] ebenda Bd. 7, S. 204.

[3] Sembdner, Die Berliner Abendblätter H. v. Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion, Berlin 1939.

II.

Franzosen-Billigkeit.
(werth in Erz gegraben zu werden.)

Zu dem französischen General Hulin kam, während des Kriegs, ein ... Bürger, und gab, Behufs einer kriegsrechtlichen Beschlagnehmung, zu des Feindes Besten, eine Anzahl, im Pontonhof liegender, Stämme an. Der General, der sich eben anzog, sagte: Nein, mein Freund; diese Stämme können wir nicht nehmen. — „Warum nicht?" fragte der Bürger. „Es ist königliches Eigenthum." — Eben darum, sprach der General, indem er ihn flüchtig ansah. Der König von Preußen braucht dergleichen Stämme, um solche Schurken daran hängen zu lassen, wie er. —

Zunächst bleibt es verwunderlich, daß Kleist gleich zu Beginn der *Abendblätter* als Auftakt seiner eigenen herrlichen Anekdoten eine fremde Arbeit nachgedruckt haben soll, der er auch noch das Prädikat *werth in Erz gegraben zu werden* beilegt, das er später in einem Brief an den Prinzen Lichnowsky[4] wörtlich auf seine Trommler-Anekdote anwendet. Zudem weist der knappe Stil mit seinen in Kommata geschlossenen adverbialen und adjektivischen Bestimmungen unverkennbar auf Kleist. Der Gebrauch von *Behufs*, meist vor einem Verbalsubstantiv auf *ung*, ist für Kleist charakteristisch[5]. Kleists Personen pflegen ihre Antworten oft mit einer Bewegung, etwa des An- und Ablegens von Kleidungsstücken, oder mit einem Blick zu begleiten[6]; ebenso in unserer Anekdote: *der sich gerade anzog* und *indem er ihn flüchtig ansah*. Wie in den Erstdrucken der Novellen oder in Kleists Reiter-Anekdote sind auch hier nur die Worte des einen Partners in Anführungsstriche gesetzt, was Kleists Gewohnheit entspricht.

Gegen Kleists Autorschaft spricht aber der wichtige Umstand, daß Reinhold Steig[7] die Anekdote in einer angeblich von Kleist mehrfach benutzten Anekdotensammlung fast wörtlich wiederfand. Die von Steig mitgeteilten Abweichungen sind so geringfügiger Art, daß sich die seinerzeit von Zolling[8] vollzogene Aufnahme in Kleists Werke anscheinend mit Recht verbot. Die Anekdote ist dementsprechend in keiner Kleist-Ausgabe mehr erschienen.

Es erscheint jedoch angebracht, die angebliche Quelle einmal eingehend zu untersuchen und die Möglichkeit einer Benutzung durch Kleist nachzuprüfen. Das von Steig entdeckte Lieferwerk begann 1807, bald nach beendeter Unterwerfung Deutschlands unter die napoleonische Herrschaft, unter dem Titel *Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen aus den beiden merkwürdigen Kriegen in*

[4] Kleists Werke, Bd. 2 (Briefe), hrsg. v. Georg Minde-Pouet, S. 241f.

[5] ebenda Bd. 6, S. 57 (*Kohlhaas*): *Behufs einer erneuerten Untersuchung*. S. 9 (*Findling*): *Behufs einer Zusammenkunft*. Bd. 7, S. 176 *(Finanzmaßregeln): Behufs einer Abtragung der Nationalschuld.*

[6] ebenda Bd. 6, S. 2 *(Kohlhaas): indem er sich noch eine Weste zuknöpfte*. S. 10: *indem er den Mantel ablegte*. S. 11: *indem er sich von der Halsbinde befreite*. S. 21: *indem er ihn befremdet ansah*. S. 47: *indem er ihn ansah*. S. 50: *indem er ihn scharf ansah*.

[7] Steig, H. v. Kleists Berliner Kämpfe. Berlin und Stuttgart 1901, S. 341.

[8] Kleist, Sämtliche Werke, hrsg. von Theophil Zolling. T. 4. Berlin und Stuttgart (1885).

Süd- und Norddeutschland in den Jahren 1805. 6 und 7 in der Baumgärtnerischen Buchhandlung zu Leipzig zu erscheinen[9]. Von den einzelnen Heften wurden je vier zu einem Bande zusammengefaßt. Bd. 1 bis 5 erschienen ohne Jahresangabe 1807 bis 1810. Bd. 6 bis 11 tragen auf dem Titelblatt das Erscheinungsjahr 1810 bis 1813. Ihr anonymer Herausgeber war der Publizist Johann Adam Bergk, der unter einer humanen und aufklärerischen Gesinnung ein warmes patriotisches Gefühl verbarg[10]. Als Quellen zu seiner Sammlung benutzte er außer der Tagesliteratur vor allem mündliche Mitteilungen. Im Intelligenzblatt der von ihm herausgegebenen „Allgemeinen Modenzeitung" vom 23. März 1810 werden die Offiziere der sächsischen Armee aufgefordert, die Sammlung durch Mitteilung von Anekdoten zu unterstützen, wie es bisher von bayrischen, hessischen, westfälischen und österreichischen Militärs geschehen sei. Auch erfahren wir bei dieser Gelegenheit, daß zwei Redakteure die Durchsicht und Anordnung der Beiträge besorgten, vermutlich Bergk und sein Freund und Verleger Adam Friedrich Gotthelf Baumgärtner.

Diese Sammlung soll nun nach Steig die Quelle für mehrere von Kleist bearbeitete Anekdoten bilden, nämlich für seine *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege* (Reiter-Anekdote), für die *Anekdote aus dem letzten Kriege* (Trommler-Anekdote) und endlich für die *Franzosen-Billigkeit*, was es nachzuprüfen gilt.

Für die Reiter-Anekdote, die nach Kleists eigener Angabe auf mündliche Überlieferung zurückgeht, erübrigt sich die Annahme einer literarischen Vorlage überhaupt, zumal sich die verschiedenen Berichte von Husarentapferkeit in Heft 1, 4, 11 und 15 der Anekdotensammlung[11] nur sehr entfernt mit Kleists Anekdote berühren.

Dagegen dürfen wir für Kleists Trommler-Anekdote eine literarische Anregung vermuten. Steig glaubte sie mit der anonymen Erzählung *Sonderbarer Einfall im Augenblick des Todes* in Heft 27 der Anekdotensammlung gefunden zu haben. Ein glücklicher Umstand erlaubt uns indes, an Hand der vierzehntägig erscheinenden Intelligenzbeilage der „Allgemeinen Modenzeitung", in der die einzelnen Hefte der Sammlung fortlaufend angezeigt werden, ihr Ausgabedatum mit Sicherheit ermitteln zu können. Danach ist Heft 27 am 16. Nov. 1810 ausgegeben worden, kann also nicht Kleists Quelle bilden, da die Trommler-Anekdote bereits am 20. Okt. 1810 erschienen war! Die gleiche Erzählung vom *Sonderbaren Einfall* brachte nun auch der „Beobachter an der Spree" vom 22. Okt. 1810, wobei zu beachten ist, daß dieses Berliner Wochenblättchen mit Rücksicht auf die auswärtigen Bezieher vordatiert wurde. Der „Beobachter" kann also sowohl die Quelle für Kleist wie für die Anekdotensammlung sein, deren Heft 27, wie aus einer

[9] Von Bd. 5 an trug das Werk den Titel: *Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen auch Relationen von Schlachten und Gefechten aus den merkwürdigen Kriegen in Süd- und Nord-Deutschland in den Jahren 1805 bis 1809.*

[10] Daß Bergk außer der „Allgemeinen Modenzeitung", dem „Museum des Wundervollen", dem „Löscheimer" auch die Anekdotensammlung herausgab, geht aus einer Mitteilung in der „Allgemeinen Litteraturzeitung" vom 7. Nov. 1810 hervor, wonach Bergk nach Übersendung der letzten Hefte der Anekdotensammlung vom König von Preußen ein huldreiches Schreiben nebst der großen goldenen Huldigungsmedaille erhalten habe.

[11] Zusammengestellt bei Sembdner, a. a. O., S. 89f.

dortigen Anmerkung hervorgeht, am 19. Okt. 1810 abgeschlossen wurde. Beide Herausgeber, Kleist und Bergk, stürzten sich sofort nach Erscheinen des Wochenblattes auf die amüsante Erzählung, um sie für ihre Blätter auszuwerten, Bergk im wörtlichen Nachdruck, Kleist in einer genialen Neuprägung. Dieses Verfahren erfuhr allerdings eine Rüge durch den Herausgeber des „Beobachters", der in einer Parodie auf die *Berliner Abendblätter*[12] das unerwünschte Konkurrenzblatt des Exzerpierens aus seiner Zeitung beschuldigte, was sich nur auf die Trommler-Anekdote beziehen kann.

Im Falle der *Franzosen-Billigkeit* schien sich Steig genauestens über das Erscheinungsdatum des angeblich als Vorlage benutzten Heft-28 unterrichtet zu haben, wenn er schreibt, daß „gerade dies Heft des 7. Bandes zum Oktober 1810 von Leipzig aus, wo das Werk erschien, in Berlin bekanntgeworden" wäre[13]. Merkwürdig war nur, daß das mir in der Berliner Staatsbibliothek zugänglich gewordene Exemplar dieses Heftes im Gegensatz zum vorangegangenen bereits die Jahreszahl 1811 trug, doch konnte es sich hier möglicherweise um eine zweite Auflage des Heftes handeln. Eindeutig gegen Steigs Angabe spricht allerdings der Umstand, daß die „Allgemeine Modenzeitung" erst am 15. Febr. 1811 das Heft 28 als eben versandt ankündigt, wobei in einer Inhaltsangabe zu allem Überfluß noch jene *Ährenlese aus den Gefilden des Krieges* aufgeführt wird, aus der Kleist nach Steig die Anekdote abgedruckt haben soll. Die *Franzosen-Billigkeit* erschien am 3. Okt. 1810. Es ergibt sich eindeutig, daß nicht Kleist die Anekdote aus der Sammlung nachgedruckt haben kann, sondern daß umgekehrt die Anekdotensammlung einen zweifellos von Kleist selbst verfaßten Beitrag übernommen hat, wobei die geringfügigen Änderungen, die Kleists Formulierung nur abschwächen[14], auf das Konto des Herausgebers Bergk fallen.

III.

Trotzdem sind auch für Kleists Anekdote literarische Vorgänger nachzuweisen. Es läßt sich hier die Geschichte einer zunächst mündlich verbreiteten Anekdote aufdecken, wie sie durch die verschiedenen Stadien anonymer literarischer Fixierung hindurch ihre endgültige dichterische Formulierung nicht nur durch Kleist, sondern auch durch den zweiten großen Anekdotenerzähler, Johann Peter Hebel, gefunden hat.

In ihrer vermutlich ältesten Form finden wir sie von der genannten Anekdotensammlung in Heft 6 (1808) erzählt:

1. Fassung. ***Der abgefertigte Redner.***

An einer öffentlichen Wirthstafel in Berlin führte ein wegen seiner veränderten politischen Grundsätze allgemein verachteter Schriftsteller, kurz nach erfolgter Besitznahme dieser Residenz durch die Franzosen, immer das große Wort.

[12] Sembdner, a. a. O., S. 20ff.

[13] Steig, a. a. O., S. 341.

[14] Bergk läßt die Überschrift fort und teilt den Beitrag in fünf Absätze. Während der General bei Kleist den Denunzianten *flüchtig ansah*, durch welche Gleichgültigkeit die Abfuhr noch schneidender wird, *fixiert* er ihn hier *mit einem ernsten Blick*.

Einst raisonnirte er denn auch sehr viel von den verderblichen Folgen des Krieges und setzte alle die Schäden sehr weitläuftig aus einander, die der preußische Staat in dem letzten Kriege, in einem Zeitraum von wenigen Wochen erlitten habe.

„O," sagte einer der Gäste, als er endlich schwieg: „Sie haben noch nicht einmal alle Schäden erwähnt, denn Sie haben nicht an die Verwüstungen der Forste gedacht. Diese sind so ruinirt, daß der König schwerlich so viel Holz übrig haben wird, um die nöthigen Galgen aufrichten zu lassen, woran er, nach erfolgtem Frieden, die Schurken in seinem Lande wird aufhängen lassen", wobei er den Wortführer mit den Augen sehr merklich fixirte.

Die zweite Fassung, in der die Abkanzlung des Räsonneurs, aus dem ein Denunziant geworden ist, dem Grafen Hulin zugeschoben wird, findet sich gleichfalls in der Anekdotensammlung, Heft 3 (1807):

2. Fassung *Ehrenvolle Antworten französischer Kommandanten.*

Dem Kommandanten H . . . n zu B . . . . n sagte Jemand: er wisse einen Ort, wo eine Menge Bauholz, das dem Könige gehöre, verborgen liege. „Lassen Sie doch Ihrem guten Könige das Holz" — erwiderte jener — „damit er nach seiner Zurückkunft daraus Galgen bauen, und solche schändliche Verräther, als Sie z. B. sind, daran aufhängen kann."

In dieser Form wanderte die Anekdote mit kleinen Änderungen in den Nürnberger „Korrespondenten von und für Deutschland", die damals am weitesten verbreitete deutsche Tageszeitung. Am 20. Jan. 1808 lesen wir dort:

3. Fassung *Anekdote.*

Vor geraumer Zeit kam Jemand unaufgefordert zu einem französischen Kommandanten in den preußischen Staaten, und wollte ihm verrathen, wo man eine Quantität Bauholz verborgen habe. Der brave Kommandant wies ihn ab, und sagte: „Lassen Sie Ihrem guten Könige dieses Holz, damit er einst Galgen bauen könne, um solche niederträchtigen Verräther, wie Sie sind, daran aufzuhängen."

Diese Fassung des Nürnberger „Korrespondenten" ist es, die nicht nur Kleist, wie sich zeigen läßt, sondern auch Johann Peter Hebel die Anregung zu ihrer jeweiligen Nachgestaltung gegeben hat. Hebel erzählt in seinem *Rheinländischen Hausfreund* von 1809[15]:

Hebel: *Schlechter Lohn.*

Als im letzten preußischen Krieg der Franzos nach Berlin kam, in die Residenzstadt des Königs von Preußen, da wurde unter anderm viel königliches Eigenthum weggenommen, und fortgeführt oder verkauft. Denn der Krieg bringt

[15] *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes*, Tübingen 1811.

nichts, er holt. Was noch so gut verborgen war, wurde entdeckt und manches davon zur Beute gemacht, doch nicht alles. Ein großer Vorrath von königlichem Bauholz blieb lange unverrathen und unversehrt. Doch kam zuletzt noch ein Spitzbube von des Königs eigenen Unterthanen, dachte, da ist ein gutes Trinkgeld zu verdienen, und zeigte dem französischen Commandanten mit schmunzlicher Miene und spitzbübischen Augen an, was für ein schönes Quantum von eichenen und tannenen Baustämmen noch da und da beysammen liege, woraus manch tausend Gulden zu lösen wäre. Aber der brave Commandant gab schlechten Dank für die Verrätherey, und sagte: „Laßt ihr die schönen Baustämme nur liegen, wo sie sind. Man muß dem Feind nicht sein Nothwendigstes nehmen. Denn wenn euer König wieder ins Land kommt, so braucht er Holz zu neuen Galgen für so ehrliche Unterthanen, wie ihr einer seyd.“

Das muß der rheinländische Hausfreund loben, und wollte gern aus seinem eigenen Wald ein paar Stämmlein auch hergeben, wanns fehlen sollte.

Bei der freien Erzählweise beider Dichter ist es schwer, eine bestimmte literarische Vorlage mit Sicherheit nachzuweisen. Immerhin hat sowohl Kleist wie Hebel den betreffenden Jahrgang des Nürnberger „Korrespondenten“ wiederholt benutzt, Hebel z. B. für den *Fürchterlichen Kampf eines Menschen mit einem Wolf*, gleichfalls im *Hausfreund* von 1809[16], Kleist für vier weitere *Abendblatt*-Beiträge, die ich an anderer Stelle bespreche. Im übrigen weisen bei Kleist und bei Hebel gewisse, an sich bedeutungslose stilistische Anklänge, die sich bis in die Zeichensetzung erstrecken, auf die dritte Fassung (Nürnberger „Korrespondent“), während sie sich bei der zweiten Fassung nicht feststellen lassen:

3. Fassung: *Der brave Kommandant wies ihn ab, und sagte: „Lassen Sie . . .“*
Hebel: *Aber der brave Commandant gab schlechten Dank für die Verrätherey, und sagte: „Laßt ihr . . .“*
3. Fassung: *kam Jemand und wollte . . . sagte . . . dieses Holz . . . um daran aufzuhängen . . . wie Sie sind*
Kleist: *kam ein Bürger und gab . . . sagte . . . diese Stämme . . . um daran hängen zu lassen . . . wie er*

Der Weg, den die Anekdote zurückgelegt hat, ist merkwürdig. Aus der Anekdotensammlung von 1807 gelangte sie 1808 in den Nürnberger „Korrespondenten“, von dort 1809 in Hebels *Rheinländischen Hausfreund* und 1810 in Kleists *Berliner Abendblätter*, um endlich 1811 in Kleists Prägung wieder in die Anekdotensammlung zurückzukehren.

IV.

An diesem einmaligen Beispiel, bei dem die beiden großen Anekdotenerzähler Deutschlands nicht nur den gleichen Stoff, sondern auch die gleiche Vorlage zu einer selbständigen Gestaltung benutzen, läßt sich der grundsätzliche Unterschied von Kleists und Hebels Auffassung der Anekdote als Kunstform belegen.

[16] Die Erzählung geht auf eine Nachricht vom 19. April 1808 zurück.

Kleists Darstellung wirkt zunächst wie ein Protokoll. Dies wird durch eine Reihe in Kommata gesetzter Einschübe erreicht, die nicht unmittelbar zum Verständnis oder zur Anschaulichkeit erforderlich sind, die aber den Eindruck der Objektivität hervorrufen (*während des Kriegs — Behufs einer kriegsrechtlichen Beschlagnehmung — zu des Feindes Besten — im Pontonhof liegend*). Im Gegensatz zu den andern Erzählern, die nur die abschließende Bemerkung in direkter Rede geben, läßt Kleist als Dramatiker die Pointe in zugespitzter Rede und Gegenrede entstehen: *Nein, mein Freund . . . — Warum nicht? Es ist königliches Eigentum. — Eben darum . . .* Es ist wie ein Florettgefecht, bei dem mit dem letzten Stoß, den beiden Einsilbern *wie er*, der Gegner erledigt wird. Dazwischen wirken Zusätze wie *der sich eben anzog* und *indem er ihn flüchtig ansah* wie eine Art szenischer Anweisung. Kleist gibt den sachlichen Vorgang, ohne dazu Stellung zu nehmen. Der Kommandant, dessen Name ihm natürlich bekannt ist, ist nicht *brav* wie in der Vorlage, der König nicht *gut* und der Verräter nicht *niederträchtig*. Nur mit der Überschrift gibt er ein Urteil ab, und es ist aufschlußreich, daß er als preußischer Patriot die ritterliche Haltung des französischen Kommandanten hervorzuheben sucht (*Franzosen-Billigkeit*), während Hebel als Franzosenfreund mehr ein moralisches Beispiel für die Bestrafung einer schändlichen Handlung gibt (*Schlechter Lohn*). Kleist betont das Politische, Hebel das Allgemeinmenschliche des Vorfalls.

Als Epiker plaudert Hebel in volkstümlicher Art von den Nöten des Krieges, charakterisiert liebevoll den *Spitzbuben* mit seiner *schmunzlichen Miene* und den *spitzbübischen Augen* und gibt den Beweggrund seines Handelns an: *da ist ein gutes Trinkgeld zu verdienen*. Aus der *Quantität Bauholz* der Vorlage wird bei ihm *ein schönes Quantum von eichenen und tannenen Baustämmen*, das noch *da und da beysammen liege*, bei Kleist *eine Anzahl, im Pontonhof liegender, Stämme*. Hebel will die Vorstellungskraft des Lesers anregen, Kleist den Tatsachencharakter des Berichts wahren. Hebel erläutert und moralisiert, auch wenn es in ironischer Form geschieht (*so viel ehrliche Unterthanen*), und gibt zuletzt sein Merke dazu. Wie er in der Vorrede zum *Schatzkästlein* gesteht, will er es nicht beim bloßen Abschreiben bewenden lassen, sondern bemüht sich, *diesen Kindern des Scherzes und der Laune auch ein nettes und lustiges Röcklein umzuhängen, und wenn sie darin dem Publikum wohlgefallen, so ist ihm ein schöner Wunsch gelungen und er macht auf die Kinder selbst keine weiteren Ansprüche*.

Kleist charakterisiert mit dem Prädikat *werth, in Erz gegraben zu werden*, was er unter dem Begriff der Anekdote versteht. Die Art, wie er die gleiche Wendung später seiner Trommler-Anekdote beilegt (*die Geschichte könnte, so wie ich sie aufgeschrieben, in Erz gegraben werden*[1]), läßt erkennen, daß er damit nicht nur auf den Inhalt, sondern vorzüglich auf die Form zielt. Etwas Einmaliges sollte auf einmalige Art erzählt werden. So nimmt die *Franzosen-Billigkeit* als erste von Kleist veröffentlichte und wohl auch am frühesten verfaßte Anekdote, die ihm die Anregung zu allen weiteren gegeben haben mag, eine bevorzugte Stellung in Kleists Kleinen Schriften ein.

Zwei wiedergefundene Rezensionen E. T. A. Hoffmanns aus der „Vossischen Zeitung".

Von

Klaus Kanzog (Berlin).

Auch nach den in zweiter Auflage (1927) von Georg Ellinger herausgegebenen Werken E. T. A. Hoffmanns (Bong, Goldene Klassiker-Bibliothek) war für die endgültige Sammlung, besonders der aus Hoffmanns Berliner Zeit (1814—1822) stammenden Rezensionen, das Ergebnis unbefriedigend geblieben. Seitdem hat der inzwischen gegen Kriegsende verstorbene Felix Hasselberg in längeren Abständen seine Funde aus der „Vossischen Zeitung" und dem „Dramaturgischen Wochenblatt in nächster Beziehung auf die königlichen Schauspiele zu Berlin" veröffentlicht und Friedrich Schnapp, der Entdecker und Herausgeber der „Maske", die von Hasselberg gefundenen Rezensionen bibliographisch zusammengestellt, sowie vier weitere aus dem „Dramaturgischen Wochenblatt" hinzugefügt (Neue Zeitschrift für Musik, 106. Jhg. [1939] Heft 5 [Mai] S. 466—476). Schnapps Aufsatz, der damit einen Überblick über die fast geschlossene Lücke zwischen Hoffmanns Rezensionen für die „Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung" und den bisher bekannten Berliner Rezensionen vermittelt, ist die letzte mir bekannte Veröffentlichung über wiedergefundene Rezensionen E. T. A. Hoffmanns.

Während eines (am 27. Juni 1949 abgeschlossenen) Berichtes über die Aufnahme der sogenannten Musikalischen Schriften in die vom Verlag Walter de Gruyter veranstaltete neue Ausgabe der Werke E. T. A. Hoffmanns fand ich Gelegenheit, die „Vossische Zeitung" abermals durchzusehen. Dabei fielen mir vier Rezensionen auf, von denen ich hier zwei als von Hoffmann verfaßt vorlege:

1. Vossische Zeitung. 145stes Stück. Donnerstag. den 3ten December 1818 (Eingesandt.)

Das Fischermädchen, oder Haß und Liebe: lyrisches Drama in einem Akt von Theodor Körner. In Musik gesetzt von J. P. Schmidt.

Abermals ein vortrefflich gelungenes Werk des genialen, phantasiereichen, kraftvollen und dabei unermüdlich thätigen Komponisten, den wir mit Stolz den unsern nennen können. Gedicht und Musik bilden ein vortreffliches Ganzes, und K. und S. im schönen Bunde vereint, glänzen in dem Meisterwerk am Theater-Himmel wie ein herrlich funkelndes Dioskuren-Paar. Die Handlung ist sehr bedeutungsvoll; den tragischen Hintergrund bildet der eingewurzelte Haß zweier vornehmer Genuesischer Familien und auf diesem dunklen Grunde stehen hellleuchtend Fernando und Florentine, deren Liebe jenen Haß entwurzelt. Was nun die Musik insbesondere betrifft, so kündigt sie sich gleich durch die Ouverture, deren Adagio sich auf den Haß, deren munteres Allegro sich aber auf die Liebe bezieht, als bedeutend an. Der tragische Hauch, der durch das Ganze weht, beseelt Flöte, Fagott, Oboe, Klarinette und Horn.

Gar lieblich ertönt die erste Romanze, in der das mit der zweiten Strophe eintretende Moll den Gesang der Gondolieri bezeichnet. In dem Quartett: Mitten aus des Lebens Fülle, hat sich der Komponist ganz dem wilden Feuer des Genies, der Fantasie im exaltirtesten Moment überlassen, es ist — überaus herrlich! — Eben so heben wir die gelungene Schilderung des Sturms im Melodram heraus mit dem kreischenden Klage-Geschrei der Piccolo-Flöte. Ferner Florentinens Rezitativ: „Gott! sey barmherzig!" die vollen Akkorde der Bläser, vorzüglich der Blechinstrumente bezeichnen kräftig jenen Moment den die Worte aussprechen: „sie sitzen fest!" und Florentinens Angst. Die Arie welche nun Florentine singt, als sie zu Galvanis Rettung eilt, (des Komponisten schwerste und glücklich gelöste Aufgabe) ist ganz leidenschaftlich gehalten, und man möchte beinahe sagen, Galvani halte sich empor über den Wellen in den artigen Kolleraturen, die zur höchsten Spitze, zum Moment der Rettung führen. Mit Ruhm ist noch der heitere melodiöse Schlußchor zu erwähnen, wie denn überhaupt die ganze Oper sich durch einen Reichtum frischer, genialer, lieblicher, graziöser Melodien, so wie durch tüchtige tiefe Harmonik auszeichnet. Man hatte dem wackern Komponisten bis jetzt mehr Talent zum Leichten Tändelnden zugetraut; durch das gediegene „Fischermädchen" hat er aber bewiesen, daß ihm das Tiefe, Tragische in demselben vielleicht in größerem Maß zu Gebote steht. Einzelne Sätze des Fischermädchens erinnern an Spontinis Feuer und Glucks Besonnenheit; Kraft ist mit Zartheit verbunden und man kann den lebhaften Wunsch nicht unterdrücken: H. S. möge recht bald eine tüchtige ernste Oper. etwa im Genre der Vestalin, bearbeiten, denn an solchen Opern leiden wir Mangel.

Die Darstellung war durchaus gelungen zu nennen. Fräulein Eunicke singt ihre Partie mit voller Liebe und eben deshalb vortrefflich; dasselbe gilt von Herrn Rebenstein. Herr Beschort hebt das Ganze durch ausdrucksvolles Spiel, so wie Herr Gern und Herr Blume ihre Rollen mit schönem Eifer auffassend und darstellend, sich herrlich in den schönen Kranz einflechten, den sämmtliche Personen dieser Oper bilden. Die Chöre gingen unter der Leitung unsers wackern Leidel vortrefflich. Rühmenswerth ist noch, daß man den mit möglichster Diskretion einhauchenden Souffleur gar nicht vernahm, daß also auch von dieser Seite keine Störung vorkam. Auch der Maschinist that das seinige. Herr Kapellmeister Romberg dirigirte wie immer mit Sicherheit und Energie, und er sowohl als das ganze Orchester schienen von dem genialen Werth durchdrungen und begeistert. — Das Publikum nahm die Oper, wie es wohl nicht anders seyn konnte mit lebhaftem Beifall auf.

Dank, recht aus tiefem Gemüthe Dank, dem wackern S. für den schönen Genuß, den er uns bereitet, und der leider nur zu kurz war. Möge er uns bald mit einem größern Werk erfreuen!

Die Aufführung des *Fischermädchens*, in einer Zeit tieferer Würdigung Theodor Körners, dessen Gesänge *Leier und Schwert* vier Jahre früher von Carl Maria von Weber vertont worden waren, fand am 25. November 1818 in den Königlichen Schauspielen statt. Vorher wurde das Lustspiel *Die Charade* von Kurländer, hernach ein *Russisches Divertissement* vom Kgl. Ballettmeister Telle

und dem Kgl. Kammermusikus G. A. Schneider gegeben. Die erste Wiederholung erfolgte am 1. Dezember mit dem Lustspiel *Der Jurist und der Bauer* von Rautenstrauch im ersten Teile des Abends. Aber bereits am Sonnabend, den 28. November war im 143. Stück der „Vossischen Zeitung" folgende kurze Besprechung erschienen:

> *In Erwartung einer genauern Anzeige erwähnen wir hier nur mit einigen Worten die sehr gelungene Darstellung und eben so günstige Aufnahme von Th. Körners lyrischem Drama des Fischermädchens oder Haß und Liebe; Musik von J. P. Schmidt. Eine überaus zahlreiche Versammlung brachte zugleich den Manen und den Jugendtalenten Körners ihren Zoll, und fand in diesem Versuche — vielleicht seinem ersten in dieser Art — das schöne ahnende Vorgefühl für Pflicht und Recht, das sich bald so allmählig in ihm entwickeln sollte. Zugleich wurde der selbst den Nichtkennern ansprechenden und in den Gegenstand eindringenden Musik, so wie der Kunst und dem Spiele der Sänger — vorzüglich der Dlle. Joh. Eunicke — und der fleißigen Begleitung des Orchesters verdienter Beifall ertheilt.*

Der unterzeichnete *C.* ist Samuel Heinrich C. Catel. 1806—1822 Redakteur an der „Vossischen Zeitung", von Hoffmann in der *Brautwahl* verewigt (vgl. Felix Hasselberg, Berlinische Blätter für Geschichte und Heimatkunde, 3. Jhg. [1936], Heft 1, S. 6 ff. „Der Aesthetiker im schwarzen Rock"). Ihm muß der Verfasser der *erwarteten genauern Anzeige*, die dann auch in der vorliegenden Gestalt am 3. Dezember in der Zeitung erschien, bekannt gewesen sein. In diesem Zusammenhang deutet das Kennwort *Eingesandt* auf keinen namenlosen Enthusiasten, sondern beweist nur, daß der Verfasser kein ständiger Mitarbeiter der Zeitung war. Das trifft für H. zu. „Er ergriff in der ‚Vossischen Zeitung' (schreibt Felix Hasselberg, Berlinische Blätter für Geschichte und Heimatkunde, 1. Jhg. [1934], Heft 7, S. 75) das Wort als Opern- und Konzertkritiker nicht infolge eines ständigen Auftrages, sondern in solchen Fällen, wo er sich aus innerem Antriebe zu einer Entgegnung herausgefordert fühlte."

So stellt die Beurteilung der Rezension zwei Fragen: Ist Hoffmann der Verfasser der erwarteten Anzeige? und: Fühlte sich Hoffmann durch die Aufführung *aus innerem Antriebe herausgefordert*, die Rezension zu schreiben?

Zur Beantwortung dieser beiden Fragen ist zu bedenken, daß H. schon einmal eine Rezension über seinen Freund J(ohann) P(hilipp) S(amuel) Schmidt (geb. 8. Sept. 1779 in Königsberg; gest. 9. Mai 1853 in Berlin) veröffentlicht (*Die Alpenhütte.* Oper von A. v. Kotzebue. Musik v. J. P. Schmidt. „Voss. Zeitung". 109. Stück, Dienstag, den 10ten September 1816) und damals vorher einen Brief an Schmidt gesandt hatte (8. Sept. 1816. Hans von Müller, Briefe II, 2, S. 264), in dem er u. a. die noch nicht gedruckte, aber bereits in der Redaktion vorliegende Rezension verteidigte und erläuterte: . . . *will man daß das Lob dem mäkelnden schwierigen Publikum wirklich als Lob erscheine, so darf man erhebende Beiwörter nicht sparen, ich bitte daher nichts von dem vortrefflichen zu ändern, gerade dieser Ausdruck bezeichnet das völlig gelungene Kunstwerk, mögen es die Neider halten wie sie wollen. Ich hatte nicht 12 sondern mit dem Buchstaben meines*

Nahmens —n— unterzeichnet. Der Verfasser der Fantasie pp. würde sich in der Zeitung gar zu possierlich ausnehmen, dafür setzen Sie aber gefälligst J. Kr. —

Eine solche Unterzeichnung fehlt hier. Ob sie weggelassen oder vergessen wurde, ist nicht mehr zu entscheiden. Jedenfalls ist die Anonymität dieser Rezension nach der oben dargestellten Absicht und der weitgehenden Allüre seiner Unterzeichnung nicht außergewöhnlich.

Zieht man weiter in Betracht, daß die Rezension im Gegensatz zu der Catels, die vor allem Körner würdigt, das Schwergewicht auf das Schmidtsche Werk legt, an dem Hoffmann nach der *Alpenhütte* in Berlin und seiner lobenden Besprechung der damaligen Aufführung mit dem Ausruf: *. . . . aber wer wünscht nicht den Komponisten noch öfter zu hören!* (Ellinger [1912] XIV, 92, 15) besonderes Interesse nehmen mußte, und die Rezension endlich beginnt: *Abermals ein vortrefflich gelungenes Werk des genialen, phantasiereichen, kraftvollen und dabei unermüdlich thätigen Komponisten, den wir mit Stolz den unsern nennen können*, so scheint sich dadurch der äußere Zusammenhang zwischen dem genannten Briefe, der Rezension zur *Alpenhütte* und dem *Fischermädchen* von selbst zu ergeben.

Die Rezension des *Fischermädchens* ist von bevorzugtem Lob und der Absicht getragen, Schmidt in der Öffentlichkeit herauszustellen. Das aber war die von Hoffmann im Brief bekundete Rechtfertigung der *erhebenden Beiwörter* und das Zeichen der lebhaften Anteilnahme an Schmidt.

Allein bestärken diese Voraussetzungen nur die erhöhte Wahrscheinlichkeit für die Verfasserschaft Hoffmanns und beantworten die gestellten Fragen in der einen Gewißheit, daß man von Hoffmann in diesem Falle den innerlichen Drang zu einer außerplanmäßigen Anzeige in der „Vossischen Zeitung" erwarten konnte. Den letzten Beweis vermag nur eine Stilanalyse zu geben.

Ich greife daher zum Vergleich der Stilidentität mit anderen Rezensionen Hoffmanns, abgesehen von bei ihm an sich häufigen wie *vortrefflich*, *genial*, *herrlich*, zehn wesentliche Ansatzpunkte heraus:

1. *wacker:*

dem wackern Komponisten (Z. 32) *dem wackern S.* (Z. 53) *unsers wackern Leidels* (Z. 46). Ebenso: *der wackere Herr J. P. S. (Alpenhütte.* XIV, 91, 15) *der wackere Komponist* (Schneider, Klaviersonate. XIV, 29, 2 und Reichardt, Klaviersonate. XIV, 35, 5) *unser wackerer genialer Meister Spontini* (Gesänge, Lalla Rukh. XIV, 104, 20).

2. *sich dem Feuer und der Phantasie überlassen:*

hat sich der Komponist ganz dem wilden Feuer des Genies, der Fantasie im exaltirtesten Moment überlassen (18—19). Ebenso: *sich dem ihn hinreißenden Feuer und den augenblicklichen Anregungen seiner Phantasie blindlings überlassen* (Beethoven, Zwei Trios. XIII, 113, 20—21).

3. *Charakteristik der Harmonik und der Bässe (tüchtig und kräftig):*

zeichnet sich die Oper durch *tüchtige tiefe Harmonik* aus (Z. 31) *die vollen Akkorde der Bläser, vorzüglich der Blechinstrumente bezeichnen kräftig jenen Moment* (Z. 23). *Im Allegro zeigt der Komponist die kräftige Energie seiner harmonischen Kunst (Alpenhütte.* XIV, 92, 25) *kräftigen Unisono der Baßstimmen* (Schneider, Klaviersonaten. XIV, 28, 1). *Die Oktaven des Basses und der Singstimme im ersten Takt hat Herr R. wie ein Unisono genommen, um*

kräftig den Schwung zu bewirken (Riem, Lieder. XIV, 67, 2ff.) *mit den kräftigen Zwischensätzen im Unisono* (*Olympia*. XIV, 135, 25) *die Freudenarie ist von tüchtiger Wirkung* (*Freischütz*. XIV, 124, 23).

4. *Wortverbindungen:*

a) *auffassen und darstellen:*

ihre Rollen mit schönem Eifer auffassend und darstellend (Z. 43—44). Ebenso: *dessen Hauptsätze . . . die . . . Manier treu auffassen und darstellen* (Witt, Türk. Symph. XIII, 33, 6). *Das Ganze ist in dem tiefsten Sinn des Dichters . . . aufgefaßt und dargestellt* (Beethoven, *Egmont*. XIII, 152, 14). *Mit ganzem Gemüt der Meister die Momente des Dramas auffaßte* (*Olympia*, 133, 31).

b) *genial — phantasiereich:*

des genialen, phantasiereichen . . . Komponisten (Z. 4). Ebenso: *Er wünschte vielmehr recht bald einen genialen phantasiereichen Stoff* (Weigl, Waisenhaus. XIII, 69, 23).

5. *aus tiefem Gemüte:*

recht aus tiefem Gemüte (Z. 53). *Was er bei jener Komposition tief im Gemüte empfand* (Beethoven, C-Moll Symph. XIV, 41, 3 u. 43, 12; 76, 30; 113, 28; 119, 35; XIV, 29, 29) *das der geachtete Meister uns aus der Tiefe des Gemüts noch manches schöne Lied singen möge* (Reichardt, Klavierson. XIV, 35, 9).

6. *durchdrungen:*

von dem genialen Wert durchdrungen (Z. 50). *War das Gemüt durchdrungen* (Romberg, Pater noster. XIII, 39, 7) *durchdrungen von dem Gegenstande* (Beethoven, C-Moll Symph. XIII, 40, 39) *von der heiligen Kunst durchdrungene Gemüt* (Alte und neue Kirchenmusik. XIV, 39, 3).

7. *die liebliche Romanze:*

Gar lieblich ertönt die erste Romanze (Z. 16). Ebenso: *Die gar liebliche Romanze der Peri* (Gesänge Lalla Rukh, XIV, 105, 15). *Sehr lieblich klingt das Thema* (Spohr, 1. Symph. XIII, 86, 19).

8. *den Kranz flechten:*

sich herrlich in den schönen Kranz einflechten, den sämtliche Personen dieser Oper bilden. (Z. 44). Ähnlich: *die Komposition . . . ist ein gar lieblich blühendes Blümchen in dem Kranz, den Liebe und Verehrung wahrhafter . . . Künstler dem hohen genialen Meister flechten* (Gesänge Lalla Rukh. XIV, 106, 2ff.).

9. *Syntaktische Gleichheiten:*

a) *man kann den lebhaften Wunsch nicht unterdrücken* (Z. 37). Ebenso: *Man kann den Wunsch nicht unterdrücken* (Romberg, Pater noster. XIII, 40, 7).

b) *was nun die Musik nun insbesondere betrifft* (Z. 12). Ebenso: *was die Musik betrifft* (*Freischütz*. XIV, 142, 38). *Was nun aber die Musik betrifft* (Bergt, Oratorium. XIV, 10, 32). *Was aber den übrigen Gang des Schlußsatzes betrifft*. Reichardt, Klavierson. XIV, 34, 13).

10. *Der Souffleur und der Maschinist:*

Zweimal stattet er dem Maschinisten in der *Freischützkritik* (XIV, S. 144 und 146) seinen Dank ab und erwähnt am Ende auch des Souffleurs (146). Das gleiche geschieht in anderer Form auch hier (Z. 47).

Diese Fülle der stilistischen Übereinstimmungen wird nicht zufällig sein, da sich die Charakteristika der Rezension mit den anderen nicht nur im Wortlaut, sondern ebenso in der darin dargestellten Auffassung decken. Hoffmanns Sprache hat trotz vieler metapherhafter Elemente jene kräftigen Züge, die ihn von anderen Kritikern der „Vossischen Zeitung" unterscheiden. Wenn dann wie

hier die äußeren Umstände der Rezension Hoffmanns Anteilnahme an J. P. Schmidt wahrscheinlich machen, so ist an seiner Verfasserschaft nicht zu zweifeln. Es ist außerdem nicht ausgeschlossen, daß musikinteressierte Kreise beim Erscheinen der Rezension wußten, daß sie von Hoffmann verfaßt war, und sein Biograph (Hitzig) sie wie viele andere zu erwähnen vergaß. Trotzdem ist sie nicht ohne Bedeutung für die damalige Berliner Gesellschaft, wie auch das *Fischermädchen* nicht leicht unterschätzt werden sollte.

Die Aufführung des *Fischermädchens* war kein überragendes Ereignis, aber als Werk eines einheimischen Komponisten und damals sehr verehrten Dichters ein beachtlicher Erfolg. In derselben Nummer der „Vossischen Zeitung", in der Hoffmanns Rezension erschien, stand folgende Dank-Adresse J. P. Schmidts:

Dank.

Der Königlichen General-Intendantur und Regie, den im lyrischen Drama: das Fischermädchen beschäftigten Mitgliedern der Königl. Oper und Schauspiele, so wie dem Königl. Kapellmeister Herrn B. Romberg, Königl. Concertmeister Herrn Seidler und sämmtlichen Mitgliedern der K. Kapelle, auch dem Hrn. Chor-Direktor Leidel ec. dankt verbindlichst für die sorgfältig theilnehmende, vorzügliche Ausführung und dadurch bewirkte gütige Aufnahme gedachten Singspiels

der Komponist.

Berlin, den 1sten December 1818

Das beweist zumindest den Tageserfolg des heute vergessenen Komponisten. Das *Fischermädchen* wurde von 1818—1828 in Berlin 10mal aufgeführt, während die *Alpenhütte* bis 1835 nur 5 Aufführungen erlebte. Doch an den großen Werken in Berlin gemessen, mußte dieser Erfolg zurücktreten. Vergleichsweise ging Hoffmanns *Undine* vom 3. August 1816—27. Juli 1817 allein 14mal in Scene, während Spontinis *Olympia* von 1821—1870 78mal, Webers *Freischütz* von 1821—1885 504mal und dessen *Preciosa* in der gleichen Zeit 110mal gegeben wurde. Auch Hoffmanns Fürsprache konnte daran nichts ändern.

Schmidts Oper hat aber nicht nur Hoffmanns Beifall, sondern auch die Carl Maria von Webers gefunden, der die Oper in Dresden am 5. Dezember 1818 herausbrachte. Nach Webers Tod hat Schmidt ihm zum Gedächtnis einige Briefe veröffentlicht, die Weber damals an Schmidt gerichtet hatte (Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt. Bd. VII. Heft 31. S. 167—170 (1828); drei weitere Briefe: Bd. IX, Heft 35, S. 143—146; vgl. auch Webers hinterlassene Schriften. Bd. III, S. 129, Nr. 14). Während Weber im Brief vom 26. Sept. 1818 verspricht, sich der *Alpenhütte* anzunehmen, und schreibt: *Ich freue mich, daß Ihre Arbeiten sich verbreiten*, wiederholt er im Brief vom 19. Januar 1819 das Versprechen: *Ich werde die ‚Alpenhütte' nicht vergessen* und berichtet u. a. über die Aufführung des *Fischermädchens* in Dresden: *Ihre Oper hat gefallen. Daß sie keine große Sensation machen konnte, liegt mit in der Gattung, da unser Publikum noch zu sehr verwöhnt von den langen und breiten italienischen Saucen. —*

So waren Erfolg und Atmosphäre in Dresden kühl geblieben, und Schmidts Kompositionstalent hatte hier nicht den Widerhall wie in Berlin gefunden, doch

war seine Begabung von Hoffmann und Weber erkannt und gefördert worden. Der Wert dieser Tatsache liegt in der Gleichzeitigkeit, in der sich beide für Schmidt einsetzten. Der vollständige Klavierauszug der Oper erschien bei Christiani, Berlin (Hamburg) 1818.

2. „Vossische Zeitung". 94stes Stück. Sonnabend, den 5ten August 1820.

Im Tagebuch der Königl. Schauspiele 1820 (Karl Theodor Winkler) S. 377 unter 3. Aug. 1820: Zur Feier des Allerhöchsten Geburtsfestes Sr. Majestät des Königs Friedrich Wilhelm des Dritten: Preussischer Volksgesang, den Preussen gewidmet von Spontini, ausgeführt von drei Hundert und funfzig Personen. Hierauf: Rede, gedichtet vom Kriegsrath May, gesprochen von der Königl. Schauspielerin Mad. Stich, mit einem von Spontini neu componierten Festmarsche. Und: Aline, Königin von Golkonda, Oper in 3 Abtheilungen, zur beibehaltenen Musik von Berton, aus dem Französischen übersetzt von C. Herklots, mit einer neu dazu componierten Scene von Berton. Ballets von Telle. Die Balletmusik ist vom Königl. Musikdirektor G. A. Schneider. Neu einstudiert. —

Bekanntlich gehörte Spontini, der die *Preußischen Volksgesänge* (Chant national Prussien) eigens für den Geburtstag Friedrich Wilhelms III. komponiert hatte, zu den Lieblingskomponisten des Königs. Er war am 27. Mai 1820 in Berlin eingetroffen, und am 6. Juni war Hoffmanns verspäteter Gruß an Spontini in der „Vossischen Zeitung" erschienen. Damit hatte sein Triumphzug in Berlin begonnen, um in der Aufführung der *Olympia* den Höhepunkt zu erreichen.

Die folgende Rezension stellt bewußt Spontini in den Mittelpunkt, der die Aufführung leitete. Vor ihm tritt das Beiwerk des Abends zurück, und durch ihn fühlt sich Hoffmann *herausgefordert*, abermals zur Feder zu greifen:

Donnerstag den 3. Aug. wurde zur Feier des Allerhöchsten Geburtstages Sr. Maj. des Königs ein Lied gesungen, eine Rede gehalten und ein von Spontini neu komponirter Festmarsch gespielt. War das alles was zur Feier des hohen Freudentages geschah? So dürfte mancher fragen und wohl gar kopfschüttelnd meinen, ob es denn auf solch' große Massen ankomme, wenn er vernimmt, daß Chor und Orchester aus dreihundert und funfzig Personen bestand. Der Berichterstatter fügt aber hinzu: Dieselbe Stärke, dasselbe Feuer, derselbe hohe geniale Schwung, der Spontinis Werken die Bewunderung der Welt erworben hat, offenbart sich auch in jenem Liede das einfach und würdig wie es gedacht den Stempel des Genies trägt und wahrhafter Begeisterung. Und diese Begeisterung, dieses lebendig lodernde Feuer das in seinen Werken glüht, versteht der hohe herrliche Meister den zu ihrer Ausführung Erkohrnen einzuhauchen und der Tackstock wird in seiner Hand zum wahren Zauberstab, womit er oft nur schlummernde Kräfte ins Leben weckt, daß sie sich mächtig erheben im Bewußtsein ihrer Gewalt. — Das gewöhnliche Orchester war verstärkt, außerdem aber befand sich auf dem Theater und zwar auf einer erhöhten Tribüne ein zweites aus den Musik Chören der hiesigen Garde- und Grenadier-Regimenter zusammengesetzten Orchester. Und diese beiden Orchester führten, mit den Sängern die die ganze Bühne füllten im herrlichsten Einklange, feurig lebendig, seelen-

voll und energisch jenes wahrhafte Volkslied aus. Eben so wurde denn auch von den beiden Orchestern der Festmarsch vorgetragen, dem das unerwartete Eintreten des: God save the King einen wahrhaft herrlichen Schmuck giebt. So konnte es aber nicht fehlen, daß die von unserm trefflichen Spontini wohl berechnete Wirkung in der That gewaltig zu nennen. Nur das was mit Begeisterung geschaffen und ins Leben gebracht wird, kann Begeisterung erwecken, und so geschah es denn auch, daß sich diese Begeisterung auf das lebendigste aussprach in dem ungestümen Beifall des entzückten Publikums.

Jener der meinte, daß zu wenig geschehen, wird nun zugeben, daß das würdigste herrlichste geschah, und mit uns dem hohen Meister danken, von dem wir mit vollem Recht überzeugt seyn können, daß er im regsten Enthusiasmus für die Kunst uns noch manchen herrlichen Genuß verschaffen wird.

Daß das Operchen Aline sich nach jener kolossalen Aufführung etwas schwächlich ausnahm, dafür kann niemand, da unsere Oper jetzt überhaupt als ein schwächliches Kind, als eine verlassene Waise dasteht, ihrer besten Pflegerinnen beraubt.

Hff.

Eine Stilanalyse erübrigt sich. Die Unterschrift bestätigt alle Vermutungen. Inhaltlich aber ergibt diese Besprechung mit der des *Fischermädchens* einen wesentlichen Zusammenhang, durch den die beiden wiedergefundenen Rezensionen zu einem festen Bestandteil in der Entwicklung der musikalischen Anschauungen Hoffmanns werden: Spontini.

Einzelne Sätze des ‚Fischermädchens' erinnern an Spontinis Feuer und Glucks Besonnenheit, schreibt Hoffmann über Schmidt (Z. 35) und empfiehlt dann: *H. S. möge recht bald eine tüchtige ernste Oper, etwa im Genre der Vestalin, bearbeiten, denn an solchen Opern leiden wir Mangel* (Z. 38 f.). Spontinis *Feuer* ist dann auch eines seiner Hauptworte in der obigen Rezension (Z. 7 und 11) und das Schlimmste, was Hoffmann Weber antun konnte war seine Behauptung, daß einige Stellen im *Freischütz* offenbar an Spontini erinnerten (XIV, 143, 35).

Beide Rezensionen sind somit neue Bindeglieder in der zunehmenden Würdigung Spontinis durch Hoffmann, der in den Rezensionen seiner Berliner Zeit, mit einem negativen Urteil über Spontini (*Briefe über Tonkunst in Berlin*, Januar 1815) beginnt, dann aber seine begeisterten Spontini-Arbeiten verfaßt.

Bei der Durchsicht der „Vossischen Zeitung" werden Felix Hasselberg die beiden Artikel nicht entgangen sein, nur die Publikationsschwierigkeiten mögen ihre Bekanntmachung verhindert haben. Darum stehen sie ihm hier zum Gedächtnis.[1]

[1] Während der Korrektur wird mir bekannt, daß Herr Dr. Friedrich Schnapp auf Grund einer früheren persönlichen Mitteilung Felix Hasselbergs die Spontini-Rezension in der Zeitschrift für Musik veröffentlichen will. Ich begrüße diese Bestätigung um so mehr, als sie in ihrer weiteren Ausführung eine Deutung des Hoffmannschen Spontini-Verständnisses erwarten läßt, die dem Musikkenner näher als dem Literarhistoriker liegt.

Forschungsbericht.

Die Quellen des Nibelungenliedes.

Zu Friedrich Panzers Studien zum Nibelungenlied 1945.

Von

Hermann Schneider (Tübingen).

Friedrich Panzer, der in einem 80jährigen Forscherleben mit rastlosem Fleiße die internationale Erzähldichtung durchpflügt und manchen Schatz aus diesem Acker gehoben hat, setzt hier (in der ersten größeren germanistischen Facharbeit nach dem Zusammenbruch) zum Generalangriff an. Es gilt der endgiltigen Lösung des vielleicht wichtigsten und jedenfalls umstrittensten Problems der mhd. Literaturgeschichte: den Vorlagen des *Nibelungenliedes*.

Und dieses sind die drei Ergebnisse, die die bislang herrschende oder wenigstens verbreitetste Anschauung zu Falle bringen sollen: 1. Das NL schöpft oft, hörbar und reichlich aus französischer Dichtung, zumal aus der *chanson de geste*, aber auch aus manchem höfischen Gedicht französischen oder provenzalischen Ursprungs.— 2. Das NL fußt in seiner Erzählung z. T. auf zeitgeschichtlichen innerdeutschen Ereignissen und Überlieferungen.— 3. Das NL ist abgesehen von diesen zwei neu erschlossenen Quellen weithin Dichtung erster Hand; die nordischen Paralleldarstellungen, die man heute gemeinhin für altersechter hält, sind ihrerseits ausgesprochen Zweiterhandware. Die ganze *Niflungasaga*, der vielerörterte Hauptteil der *Thidrekssaga*, hat keinerlei Originalwert, sondern ist aus dem NL geflossen.

Unser greiser Recke führt eine gute Klinge. Der Referent gesteht, daß er sich mannigfach ins Gedränge gebracht fühlte, und daß Zweifel und Anfechtung ihn anwandelten selbst auf einem Gebiete, wo er den eigenen Standpunkt unerschütterlich wähnte. Er beschloß, um sich von dem unbequemen Gefühl des beunruhigenden Zweifels zu befreien, zunächst einmal Weg und Methode des verehrten Vorbilds selbst einzuschlagen, die Augen so weit zu öffnen, den Kreis der beigezogenen Denkmäler so weit auszudehnen wie er.

I. Zwei Kriegsvölker treffen zusammen und schließen einen Bund. Als der Friede zwischen ihnen gestiftet ist, setzt man sich zu Tisch. Das Kind, der Königin Branwen Söhnchen, wird hereingeführt. Jedem ist es gleich lieb, es geht von einem zum andern. Da ruft Nyssyen es zu sich: Kommt mein Neffe, das Kind meiner Schwester, nicht zu mir? . . . Gerne, heißt es, das Kind soll nur gehen. Fröhlich tritt es an jenen heran. Gott ist mein Zeuge, sagt Nyssyen, die Familie ist nicht auf den Mord gefaßt, den ich jetzt gleich begehen werde! Er erhebt sich, packt das Kind und schleudert es kopfüber ins Feuer. Darauf beginnt ein allgemeiner Kampf im Haus; Vran nimmt Branwen zwischen sich und seinen Schild und führt sie hinaus, in der Halle erhebt sich ein gegenseitiges Morden (Loth, *The Mabinogion*, Paris 1889 S. 87f.).

II. . . . „Nun fand er (die Person ist hier gleichgiltig) mit einemmal zwei Knaben, und vor ihnen lag eine Messingrute und neben der Rute befand sich eine Lederkappe . . . Kappe und Rute lagen am Boden, und die beiden Knaben schlagen sich um sie." Der Ankömmling tritt zwischen sie und will Frieden stiften. Sie machen ihn zum Richter über den Streifall. Ihr Vater hat in einer Höhle des Berges gewohnt und ihnen jene beiden

Kleinode hinterlassen; der Schiedsmann fragt, welche Kräfte den beiden Dingen innewohnten. Das Geheimnis der Kappe, heißt es, besteht darin, daß jeder, der sie aufs Haupt setzt, für die Augen aller Menschen unsichtbar wird, sodaß niemand ihn erblicken kann; die Rute aber hat die geheime Kraft, daß jeder, der sie besitzt, über sieben Stämme der Geister herrscht. — Der Fremde betrügt die beiden und wird der Schätze habhaft (Die Erzählungen aus den 1001 Nächten, Littmann V, 489, 821. Nacht).

Die beiden hier herangezogenen Erzählungen sind, wie jeder sehen kann, mit Episoden des *Nibelungenliedes* aufs nächste verwandt; jene mit der Szene in Etzels Halle Str. 1960ff. (38. Aventiure), die allbekannt ist, diese mit Hagens Bericht in der 3. Aventiure, Str. 88ff. Hier ist die unmittelbare Ähnlichkeit ja nicht so groß, sie wächst aber bedeutend, wenn man sich klar macht, daß hier und dort die Wundergeräte Rute und Kappe sind und dieselben Zauberkräfte besitzen, die ihnen das Lied zuschreibt.

Für beide Erzählungen, die mit Berichten des NL so nahe verwandt sind, scheint uns nun eine unmittelbare Beziehung zu dem mhd. Epos ganz ausgeschlossen. Selbst wenn man mit einer französischen Quelle des *Mabinogis* rechnet, wie der Herausgeber Loth S. 15 tut, so ist unerfindlich, auf welchem Wege diese insularfranzösische Erzählung nach Deutschland hätte kommen können, ohne auf ihrem Weg sonstige Spuren zu hinterlassen.— Die Erbteilungsgeschichte ist nichts weiter als eine flüchtige Episode in der Erzählung von Hassan aus Basra, und ihr auffallender Zusammenklang mit dem NL läßt sich auf kein greifbares Mittelglied zurückführen. Hier schließt sich mit noch größerer Bestimmtheit als bei dem *Mabinogi* jeglicher direkte literarische Zusammenhang aus.

Das gibt es also: daß bestimmte Motivketten ohne fühlbaren literarischen Zusammenhang sich wiederholen.— Nicht anders erklären wir uns die meisten Übereinstimmungen zwischen mhd. Heldenepos und französischer *Chanson de geste*, die Panzer aufzeigt. Zunächst, und ohne Voreingenommenheit durch die zwei soeben behandelten Parallelen, könnte man ja viele dieser Übereinstimmungen gefühlsmäßig gelten lassen; Vielzahl und Gewicht der nachgewiesenen Berührungen werden immer etwas Verführerisches haben. Wie ist es möglich, zu einem objektiv kritischen Maßstab zu gelangen, wo die These als solche so wenig überzeugend, die für sie sprechenden Belege aber so zahlreich und oft so bestechend sind?

Der Schreiber dieser Zeilen fühlt sich hier 30—40 Jahre zurückversetzt. Als junger Doktor hat er, damals schon von Friedrich Panzer angeregt, aber auch in kritischer Auseinandersetzung mit ihm, eine große Reihe wörtlicher und sachlicher Parallelen zwischen deutscher und französischer Heldenepik festgestellt (Die Gedichte und die Sage von Wolfdietrich, München 1913, S. 276ff.), und es schon damals nicht über sich gebracht, auf direkte Entlehnung zu raten. Das vor allem deshalb, weil die Stärke der Annäherung gradweise so verschieden war. Leiser und fast schreiender Anklang, kaum merklicher und langanhaltender Parallelismus lösten sich ab. Die Frage: wo kann, wo muß eine direkte Beziehung vorliegen, wollte sich in kaum einem Falle glatt lösen.

Ich hebe aus der Reihe der damals gesammelten Parallelen eine heraus, die bei aller Durchschlagskraft zeigen wird, wie unsicher auch im besten Fall die Situation bleibt und wie vage die direkte Beziehung.

Der Wettstreit eines christlichen Helden mit einem gefürchteten heidnischen Gegner in der Form des Messerkampfes findet sich im afr. Roman von *Gaufrey* und in den mhd. *Wolfdietrich*epen. (Gaufrey ed. Guessard und Chabaillis. Paris 1859). Wie man a.a.O. S. IX ff. bemerken wird, finden sich dabei überraschende Ähnlichkeiten, die sich zu hörbaren Anklängen steigern.

Als der Heide, von seinem Gott Machmet im Stich gelassen, verwundet wird, heißt es: *Mahom, dist Naisier, je crois que vous dormez. Wæn er entslâfen ist* — so höhnt auch Wolfdietrich den Gott seines Gegners, als dieser in Nachteil gerät. (B 625.) Der christliche Held wird einmal getroffen und muß sich, blutüberströmt, verspotten lassen, er könne jetzt Kardinal in Rom werden, da er so rot sei. Wolfdietrich, dem durch einen Wurf ein Büschel Haare abgeschnitten worden ist, bekommt zu hören: er könne mit dieser Platte ein Pfaffe werden. Die sonstigen Ähnlichkeiten lese man a. a. O. nach. Man wird finden, daß sich die Skepsis des Referenten schon damals nur zu dem Zugeständnisse bereit fand, nicht zur Einführung, sondern zur Ausschmückung des Messerkampfes könne das französische Vorbild vielleicht beigezogen worden sein. Von Panzers Standpunkt gesehen, müßten diese Berührungen unzweideutige und direkte Entlehnungen sein.

Nun hat aber die Parallele *Gaufrey-Wolfdietrich* einen Haken. Was in dem einen *Gaufrey* beisammensteht, verteilt sich im Umkreis der Wolfdietriche auf zwei Gedichte, *B* und *D*.: Nur jenes weist z. B. den bestechenden Anklang auf: *je crois que vous dormez — wæn er entslâfen ist*. Der Verfasser des großen Epos *Wolfdietrich D* nun arbeitet mehrere Abschnitte aus seinem kleineren Vorläufer *B* in die eigene Darstellung ein, kennt aber die oben angeführte Stelle nicht. Dabei klingt er aber sonst mehrfach und hörbar mit dem Messerkampf des *Gaufrey* zusammen, sodaß er also auf eigene Faust aus demselben Roman entlehnt haben müßte, aus dem schon sein Vorgänger schöpfte. Nun weiß man, wie schwer sich im 13. Jahrhundert die deutschen höfischen Epiker taten, um französische Handschriften zu erhalten — und diesen Aventiurendichtern geringeren Standes und Schlages sollte das ausländische Vorbild so ohne Weiteres zugänglich gewesen sein? — Das wirklich durchschlagende chronologische Bedenken aber gegen eine Verwendung des *Gaufrey* durch zwei deutsche Dichter des 13. Jahrhunderts ist dieses: *Gaufrey* ist, eingebettet zwischen *Doon de Mayence* und *Enfances Ogier*, ein Glied der *Geste de Doon*. Die Herausgeber (S. IX des oben zitierten Textes) heben die relative Jugend des Gedichtes hervor, halten aber noch die 2. Hälfte des 13. Jhds. für möglich. Gröber dagegen entschied sich mit zweifellos größerem Recht für beginnendes 14. Jahrhundert (Grundriß II, S. 800), eine Zeit also, zu der schon die gesamte *Wolfdietrich*-Dichtung vorhanden und im Umlauf war. Jene Anklänge sind zweifellos; als aber die *Wolfdietrich*-Dichter die betreffenden Auftritte schufen, gab es noch keinen *Gaufrey*.

Wir glauben gezeigt zu haben, daß auch der starke, unzweifelhafte Anklang eines mittelalterlichen Literaturwerks an ein anderes noch keinen Beweis für ein direktes literarisches Abhängigkeitsverhältnis erbringt. Berührungen konnten sich auch auf andere Weise einstellen; die unterirdischen Quellen waren stärker und wirksamer, die heimlichen Vorratsmagazine für die Erzähldichtung des Orients wie des Westens die reicheren. Nicht auf der literarischen Oberfläche fand sich das

Erzählgut versammelt, und die Entlehnung ging nicht nur von Buch zu Buch. Wir erkennen immer mehr, daß es fern aller Literatur und vor aller Literatur ein unmeßbar reiches und ausgedehntes Erzählgut gegeben haben muß.

Den zweiten Hauptteil, isländisch gesprochen das „Rückenstück" von Panzers Buch, bildet die Erörterung des letzten und bis heute aktuellsten Nibelungenproblems, über dem sich die Gemüter erst vor zwei Jahrzehnten etwas beruhigt zu haben schienen: des Verhältnisses von *Nibelungenlied* und *Thidrekssaga* (Ths). Panzer ist sich bewußt, daß er hier mit der entschlossenen Gegnerschaft aller derer zu rechnen hat, die sich s. Z. der Theorie Heuslers angeschlossen haben. Sie ist in einem Menschenalter kaum revidiert worden und schien also der Zeit zu trotzen.

Doch wir wiederholen: Unser Vf. führt seine Sache mit viel Klugheit und Überlegung und macht es seinem Gegner nicht leicht. In einem Punkte sieht er sogar ganz ohne Zweifel kritischer und schärfer als sein großer Vorgänger. Und das ist sein Hauptverdienst: er hat uns den Respekt vor der *Niflungasaga* gründlich ausgetrieben. Fast schämt man sich, diese Teile der Ths. sachlich und namentlich darstellerisch so ernst genommen zu haben. Kein Zweifel, die Saga ist spottschlecht erzählt und unsorgfältig redigiert. Das gilt namentlich von dem geschlossensten Teil der Darstellung, der eigentlichen Nibelungennot; bei der Sigurdsgeschichte mag die äußere Zerreissung und Uneinheitlichkeit der Erzählung manches entschuldigen. Man hat die Darstellungskunst der *Niflungasaga* ohne Zweifel allgemein überschätzt; sie war es hauptsächlich, auf die sich das Ansehen des Sagamanns stützte. Panzer nun ist diesem schwachen Kopf und mittelmäßigen Erzähler ein unerbittlicher Rachegeist. Dem erfahrenen Leser der Saga ist diese Erkenntnis ja so ganz überraschend nicht; aber, das ist offen zuzugeben, die relative (d. h. vor allem inhaltliche) Hochschätzung seines Berichts durch Heusler hat bisher für die formale Minderwertigkeit der Leistung blind gemacht. Panzer sieht hier schärfer und besser als jeder vor ihm.

Aber, wo viel Licht ist, ist viel Schatten. In einem hellsichtiger als jeder Vorgänger, läßt er sich auf der anderen Seite den Blick trüben für das, was allen vorher schon im deutlichsten Lichte gelegen hat. Er zieht den Schluß, und zieht ihn für den ganzen Umkreis der *Niflungasaga*: das stilistische Pfuschwerk des Norwegers deute auf weitgehende Willkür auch in der Behandlung der Erzählsubstanz. Jene heißumrungenen und als verloren beklagten Dichtungen aus dem nibelungischen Kreis, Lied und Epos, habe es nie gegeben. Quelle für die Nibelungenteile der Saga sei einzig und allein die Dichtung gewesen, die wir selbst in Händen halten: das *Nibelungenlied*.

Den beiden großen dichterischen Gesichten, die uns durch Andreas Heuslers suggestive Wiederherstellung fast zu Wirklichkeiten geworden waren, Brünhildlied und Notepos, wird hier das Lebenslicht ausgeblasen.

Unser Verfasser wird, als er das tat, wohl auf den lebhaften Widerspruch der „Heuslerschule" gefaßt gewesen sein. Der Abstand von dreißig Jahren, der uns von jenen grundlegenden Werken trennt, sollte aber doch den parteilichen Eifer gelindert haben. Der Schreiber dieser Zeilen jedenfalls bekennt sich zu dem (abgewandelten) Lessingschen Wort: Mit dem Ansehen Andreas Heuslers möchte ich

schon fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen könnte. Muß der Glaube an ältere Nibelungenquellen, die dem Lied und der Saga gemeinsam waren, an der Tatsache scheitern, daß der Sagamann sich als Stümper entpuppt hat? Man bedenke wohl: jeglicher Zug der Saga, der vom Liede abweicht, muß dann auf seine Rechnung gesetzt werden; diese würde sich dabei unter Umständen von einem Schuldkonto in ein Verdienstkonto verwandeln.

Der Raum verbietet hier die Ausführlichkeit, die an sich geboten wäre. Panzers reiches Buch könnte nur im Rahmen einer gleich umfänglichen Schrift voll gewürdigt und — widerlegt werden. Hier muß es genügen, in der Form eines knappen Schemas die Punkte anzuführen, die unserer Saga, ihrer schriftstellerischen Schwäche zum Trotz, unbedingte sachliche Überlegenheit und damit Priorität sichern. Ich wähle aus einer viel reicheren Sammlung für jeden der beiden Hauptteile des Gedichtes etwa ein halbes Dutzend Kriterien aus. Sie sollen — um es zu wiederholen — dartun, daß der Sagabericht mehr bietet als ein verballhorntes *Nibelungenlied*, und also auf älteren Quellen fußen muß.

1. Die Saga erklärt die zwei dunkeln und widerspruchsvollen Stellen der ersten Liedaventiuren: Siegfrieds Auftreten als Recke und sein Verhältnis zu Brünhild. Er war in einer älteren Schicht länderlos und war mit Brünhild versprochen.

2. Ring und Gürtel in Siegfrieds Besitz (NL) setzen den Raub des Magdtums voraus, der im Lied eigens abgestritten wird; er ist auch nicht nordisch. Die Saga enthüllt auch hier, was dort vom Dichter geflissentlich verschwiegen bleibt.

3. Der Streit der Königinnen — in der Ths. nicht um den Platz bei der Haarbleiche, nicht um den Vortritt in der Kirche, sondern um das Anrecht auf den burgundischen Königssitz — ist zu einer bedeutenden Szene gestaltet. Hier kann man Panzer gegen Panzer ausspielen: er hat uns die Augen dafür geöffnet, daß ein solch wohlgeschauter und gut disponierter Auftritt das Vermögen des Sagamanns überschreitet.

4. Die Saga gibt dem Ausdruck *frumver Brynhildar* entscheidendes Gewicht und rückt ihn in den Mittelpunkt der Zankszene. Er findet sich im Liede nur an einer einzigen Stelle, und was wichtiger ist, in der einzigen Hs. *A*. (Str. 800, gegen *B* 857). Höchst unwahrscheinlich, anzunehmen, daß ihn der Sagamann, von Vorgängern unbeeinflußt, derart in den Mittelpunkt einer Szene gestellt haben würde, wie es hier geschieht!

5. Der Wildeber, der in der Saga sachlich und symbolisch zu solcher Bedeutung gelangt, stammt doch schwerlich aus der einen Stelle des Liedes, zumal er in der Szene Hagen-Krimhild, wo er neu eingeführt sein müßte, viel besser am Platze ist als die armseligen „Schachmann", denen Siegfried erlegen sein soll.

Auch im Stoffumkreis der Älteren Not begnügen wir uns hier mit wenigen Beispielen. Es wäre zu weitläufig, sich mit unserem Vf. darüber auseinanderzusetzen, welche Schiefheit — hier noch viel mehr als im Rahmen der Siegfriedhandlung — in die Beurteilung des *Nibelungenliedes* hereinkommt, wenn man es immer nur als Einheit behandelt und sich die Problematik seiner Entstehung fern hält. Stärker noch als in dem Handlungsteil Siegfrieds Tod zeigt die dichte-

rische Darstellung hier ein beharrliches, fast ins Ungeheure führendes Anwachsen aller Größenverhältnisse, der zeitlichen, sachlichen, seelischen. Schwer vorstellbar, daß ein Benutzer und Nachfahre dieser Liedpartien hätte so stumpf am Kleinlichen und Bäuerlichen hängen und alles in diese Dimension zurückschrauben können!

1. Dankwart fehlt. Er könnte gleich mancher minder wichtigen Person gestrichen sein. Aber Personen entfernen und die Rollen und Szenen, die ihnen gehören, ungezwungen auf andere übertragen, das müßte doch außerhalb der Fähigkeiten eines so stümperhaften Redaktors liegen.

2. Die Saga übertrüge (nach Panzer) die Züge eben dieses ihr gleichgültigen Dankwart auf Giselher. Ihm legt sie — einer ihrer ästhetischen Vorzüge dem Lied gegenüber — jene Worte in den Mund, die der verrenkten Chronologie der Dichtung einen Augenblick aufzuhelfen scheinen und zu den schlechthin unvergeßlichen Prägungen gehören: *Ich was ein wênic kindel, do Sîfrit vlôs den lîp.* Die jedem fühlbare Nötigung, daß diese Worte ursprünglich von Giselher gesprochen wurden, würde allein schon das Postulat einer älteren Not rechtfertigen. Das müssen von jeher seine Worte gewesen sein, nicht erst durch den Einfall eines minderwertigen Nachfahren.

3. Nochmals Giselher: Die Saga weiß von ihm, dem Lied entgegen, daß er und Rüdeger sich gegenseitig töten, Schwiegervater und Schwiegersohn. Hätte der Sagamann diesen Gipfel der Tragik aus Eigenem erklommen, so müßte man ihm menschlich und künstlerisch manches abbitten. Aber so war es nicht. Wenn das Lied Gernot und Rüdeger gegeneinanderstellt, so spricht sich in ihm eine jüngere, weichere Phase der Heldendichtung aus; der Weg führt vom Harten und Rauhen zum Gelinderen, Versöhnlichen, nicht umgekehrt.

4. Wir kommen zu der Szene, die das Lied mit dem *Mabinogi* teilt. Die drei Fassungen, die wir kennen, zeigen das Kind in dreifachem Licht: als teilnahmlosen Säugling, als Friedensengel, als Kampferreger. Dafür nun, daß der kriegerische Königssproß am Anfang stand, zeugt neben der Saga eine deutsche Nebenquelle, der Anhang zum Heldenbuch. Dieser Beleg für eine rauhere, unhöfischere Fassung des Auftrittes fällt entscheidend ins Gewicht, und das Zeugnis des Sagamannes ist unverwerflich, wo es mit deutscher Seitenüberlieferung zusammentrifft.

5. Und von da aus fällt auch die letzte Entscheidung. Den endgültigen Streich wie auf die Heldin der Dichtung so auf den gordischen Knoten unseres Problems führt Dietrich von Bern. In der Saga erschlägt er die Heldin — in genauem Gleichlauf mit dem Anhang zum Heldenbuch. Diese Übereinstimmung schließt jeden Zufall aus und erstickt jeden Zweifel. Das Besondere der Ths. ist hier kein Neues, sondern ein Altes, eine ältere deutsche Version. Es wäre kaum denkbar, daß dieser Zug als Neuerfindung eines Sagamannes je nach Deutschland gewirkt hätte, undenkbar, daß der Zufall zweimal unabhängig Dietrich zu Krimhilds Mörder machte. Es kann keinen Zweifel mehr geben: die Erzählschicht der Ths. ist älter als die des *Nibelungenliedes*, nicht jünger, und es muß also eine deutsche Dichtung von Art und Bau der Älteren Not gegeben haben[1].

[1] Ich danke meinem Freund und Schüler Kurt Wais für wichtige Hinweise und Anregungen.

Besprechungen.

Dr. D. Teusink, Das Verhältnis zwischen Veldekes Eneide und dem Alexanderlied. Amsterdam 1946. Uitgeverij H. J. Paris. 166 S.

Nachdem Jan van Dam (Zur Vorgeschichte des höfischen Epos, Bonn-Leipzig 1923) die Frage nach dem Verhältnis von Lamprechts *Alexander*, Eilharts *Tristrant* und Veldekes *Eneit* zueinander erneut gestellt hatte, entspann sich eine lebhafte Diskussion über die zeitliche Reihenfolge der genannten Denkmäler, wobei aber vor allem die Priorität Eilharts vor Veldeke den Streitpunkt bildete, während die Priorität des Straßburger *Alexander* kaum bezweifelt wurde. Eine überraschende Wendung trat ein, als Günther Jungbluth (Untersuchungen zu Heinrich von Veldeke, Frankfurt 1937) eine bereits früher von Jan van Mierlo (Versl. en Mededeel. Kgl. Vlaamsche Ak. d. W. 1928, S. 885–937 und 1932, S. 877 bis 926) vertretene, aber ziemlich unbeachtet gebliebene Meinung aufgriff und in anscheinend gründlicher Auseinandersetzung mit van Dam den Nachweis zu führen versuchte, daß 1) Veldeke älter sei als der Straßburger *Alexander* (und Eilhart), 2) Veldeke nicht der Verfasser des *Servatius* sei.

In diese Diskussion greift nun Teusink ein. Sein Anliegen ist es, die Brüchigkeit der Beweisführung van Mierlos und insbesondere Jungbluths aufzudecken und ihre Behauptungen zu widerlegen. Zu diesem Zwecke unternimmt er, von den Reimen als äußeren Anhaltspunkten ausgehend, eine völlig neue Vergleichung von *Al. V* und *S* und *En*, wie sie so gründlich bisher noch nie durchgeführt wurde. Auf diese Weise kann er ungezählte bisher nicht erkannte Parallelstellen zwischen beiden Dichtungen beibringen, die zwar von unterschiedlicher Beweiskraft, im ganzen aber doch völlig überzeugend sind. Der Nachweis der Priorität des *Al. S* — das kann eindeutig festgestellt werden — ist ihm durchaus geglückt, was übrigens selbst van Mierlo in einer kurzen Anzeige (Dietsche Warande en Belfort 1949, S. 368f.) zugegeben hat. Die gewählte Form der Darstellung, daß Verf. nämlich zur Widerlegung Jungbluths dessen Arbeit Abschnitt für Abschnitt genauestens diskutiert, ja sogar seine Kapitelüberschriften aus Stichworten Jungbluths gewinnt, kommt allerdings seinem eigenen Werk nicht zugute. Es wird dadurch noch erheblich unübersichtlicher, als es stellenvergleichende Untersuchungen ohnehin zu sein pflegen, und wichtige Beweisstücke für die Priorität des *Al. S* werden auf diese Weise über viele Stellen zerstreut, welche zusammengefaßt des Verf.'s Beweisführung hätten viel eindrucksvoller gestalten können. Gerade die völlig neue Grundlage, auf der die Untersuchung beruht, die überraschend hohe Zahl bisher nicht entdeckter Parallelstellen, hätte eine Gruppierung dieser Parallelen nach ihrem Zeugniswert wünschenswert gemacht. Es hätte sich dadurch nicht allein die Priorität des *Al. S*, sondern darüber hinaus auch die beiden Denkmälern zugrunde liegende, gemeinsame literarische Tradition überzeugend darstellen lassen. Die Absicht einer lückenlosen Diskussion mit Jungbluth, welche der Verf. durch die Anlage seines Werkes verwirklicht, macht den Leser zwar zum Zeugen sehr scharfsinniger Auseinandersetzungen, hinterläßt bei diesem aber doch ein Gefühl des Bedauerns darüber, daß es dem Verf. nicht gelungen ist, seiner eigenen soviel weiter gehenden Leistung die ihr gemäße Darstellungsform zu verleihen.

Rez. kann es sich ersparen, der Diskussion durch alle Windungen zu folgen, obwohl in Einzelheiten Einwendungen oder auch Zusätze zu machen wären. So würde z. B. auf

S. 6 das Zitat Nr. 7, nur um zwei Zeilen weiter verfolgt, ein weiteres Argument für Priorität des *Al.* *S* erbringen. Es heißt dort in allen drei Fassungen: „Er ließ Belagerungsmaschinen *(mangen)* herrichten." *Al.* *V* fährt 971 fort *sie wâren vil wol gesailet.* *S* und *En* bieten dazu noch eine Erweiterung: *S* 1355—57: *gemannet und gesailet . . . und wurden getriben zu der burch*, *En* 6875—77 *seilen unde mannen . . . und hiet die drîven dar toe.* (Übrigens steht *Hz. Ernst A* III 41 ff. im Ausdruck nahe bei *S* und *En*). Will man nun nicht völlige Unabhängigkeit zwischen *Al* und *En* behaupten, so ergibt sich aus dem *getriben — drîven*, daß Veldeke die durch *Al.* *S* erweiterte Fassung benutzt hat. Denn es wäre mehr, als man dem Zufall zubilligen darf, anzunehmen, daß *En* den Text von *V* erweitert, *S* aber die Erweiterung aus *En* zurückentlehnt hätte. Außerdem ist dies ja nur eine unter vielen gleichgelagerten Stellen, deren Gesamtheit die Entlehnungsrichtung eindeutig ergibt.

Mit dieser Erweiterung der verglichenen Stelle hat Rez. sich einen der methodischen Grundsätze zu eigen gemacht, welche Verf. bei seinem Parallelstellenvergleich anwendet. Dieser zieht nämlich auch die Umgebung der unmittelbar anklingenden Stellen mit in die Untersuchung ein und entdeckt dabei gleiche oder wenigstens sehr ähnliche Reime und Wendungen, wenn auch nicht immer in gleicher Folge, welche das Walten des Zufalls ausschließen und klar beweisen, daß der Entlehnende mehr als eben nur das unmittelbar anklingende Verspaar seiner Vorlage gekannt haben muß. Man kann in solchen Fällen also die Abhängigkeit eindeutig beweisen und gegen den oft gemachten Einwand sichern, der gemeinsame Reim oder Ausdruck könne beiden verglichenen Werken aus literarischer Tradition zugekommen sein. Der Verf. beweist überzeugend die Fruchtbarkeit dieses merkwürdig selten angewendeten Verfahrens (Vgl. z. B. auf S. 23 ff. die Nummern 12, 19, 25 u. a.). Überhaupt ist aus seiner Arbeit über die Auswertung von Parallelstellen, deren Beweiskraft ja oft bestritten wird, mancherlei zu lernen (Vgl. z. B. S. 8, 62 ff., 111 ff. u. ö.).

Allerdings wendet Verf. in dem Bestreben, möglichst viel Material vorzulegen, und eingeengt durch seine an Jungbluth angelehnte Disposition, die ihm die Stoffordnung nach eigenen Gesichtspunkten verbietet, selbst nicht immer die strengen Grundsätze an, welche allein Parallelstellen als Entlehnungszeugnisse zu sichern vermögen. So legt er z. B. in seinem — trotz der folgenden Einwände höchst wichtigen — Kapitel „Neue Beweismöglichkeiten" (S. 20—33) 45 bisher nicht beobachtete Parallelstellen zwischen *V*, *S* und *En* vor, von denen bei weitem nicht alle die geforderte Beweiskraft haben. Die Nummern 5 8 9 11 21 33 37 38 39 42 scheinen allzu formelhaft und kommen zum größten Teil in vergleichbarer Form auch in anderen Denkmälern der Zeit, z. B. bei Eilhart, vor. Wichtiger, aber auch nicht strikt beweisend sind jene Stellen, an denen *En* zugleich mit *V* und *S* übereinstimmt (1 2 7 13 14 18 22 24 26 27 28 32 43), theoretisch also die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, daß Veldeke aus *V* schöpfte und über sein Verhältnis zu *S* nichts Entscheidendes ausgesagt wird. Als wirklich beweisend verbleiben die Nummern 6 12 15 16 19 20 25 34 35 41 (Rez. schlägt vor, die weiteren hierher gehörigen Nummern 4 17 23 29 30 45 als allzu geringfügig und z. T. formelhaft außer Betracht zu lassen). Allein auf Grund dieser zehn, höchsten Ansprüchen genügenden Stellen, an denen *S* den Text von *V* umgestaltet und *En* den umgestalteten Wortlaut voraussetzt, dürfte Verf. mit vollem Recht Abhängigkeit zwischen *S* und *En* feststellen und die Entlehnungsrichtung „unverkennbar" nennen (S. 37), besonders nachdem er auch noch die Quellen von *S* und *En* untersucht hat und feststellt, daß der Text *En* sich an diesen Stellen nirgends, wohl aber der von *S* aus fremder Quelle erklären läßt. Mit diesem wichtigen Kapitel erbringt Verf. den unumstößlichen

Beweis, daß Veldeke als der Empfangende nicht etwa aus *V*. sondern aus *S* schöpfte. Im weiteren wird dies Ergebnis auf den Vergleich der von *V* nicht mehr begleiteten Partien des *S* mit *En* angewendet.

Im Anschluß an die vier *Alexander*-Kapitel behandelt Verf. in einem fünften Kap. die *Servatius*-Frage mehr kursorisch. Er betrachtet den *Servatius* als ein Jugendwerk Veldekes, der damals die *Alexander*-Dichtung noch nicht gekannt habe (S. 103f.). Das Verhältnis Veldekes zu Eilhart wird gar nicht untersucht. Man kann diese Beschränkung billigen; denn eine solche Untersuchung würde dieselbe Gründlichkeit erfordern wie der Vergleich zwischen *S* und *En* und wird daher besser gesondert geführt. Auch ist die Überlieferung des *Tristrant* so problemreich, daß die Voraussetzungen für den Erfolg solcher Untersuchung z. Zt. noch kaum vorhanden sind.

Trotz dieses Verzichts hat Teusinks Arbeit über den Nachweis der Abhängigkeit Veldekes von *S* hinaus beträchtliche Bedeutung für die Beurteilung der literarischen Strömungen in der zweiten Hälfte des 12. Jh.'s. Erich Gierach (Zur Sprache von Eilharts Tristrant, Prag 1908) hatte auf Grund von Vorarbeiten Hermann Pauls und anderer eine „mittelfränkische Literatursprache" behauptet. Dieser vielfach umstrittene Begriff erhielt später von van Dam die unverbindlichere Formulierung „rheinische Tradition". Aber auch van Dams Ansicht fand Widerspruch und Jungbluths Arbeit schien ihr den Todesstoß zu versetzen. Mit dem Nachweis, daß Veldeke nun doch dem Straßburger *Alexander* verpflichtet ist, gewinnt aber die Gierach-van Dam'sche These neue Bedeutung. Zwar ist sie allein von *S* und *En* her nicht zu beweisen, vor allem Eilhart müßte in den Kreis der Betrachtungen einbezogen werden. Dessen Priorität vor Veldeke hofft Rez. an anderer Stelle bündig zu beweisen. Zieht man dann die anderen Denkmäler des 12. Jh.'s zum Vergleich heran, so müßte sich aus einer Untersuchung ihrer Reim- und Formelsprache, sowie ihrer Motive ergeben, ob van Dams Behauptung zu Recht besteht. Zu vorläufiger Prüfung der These gibt der Verf. anhangsweise (und wohl ohne dies zu beabsichtigen) vorbereitende Mittel an die Hand. Er schließt seine Arbeit mit zwei Verzeichnissen, in denen er in beiden Richtungen die Parallelstellen zwischen *En* und *Al* notiert. Diese Listen enthalten in nüchternen Zahlen die Summe seiner gründlichen Arbeit und werden sich als unentbehrlich für die weitere Forschung herausstellen. Die erstaunliche Menge von rund 900 Parallelen ist darin festgehalten. Rez. hat es unternommen, sie vollständig zu vergleichen (Die Listen sind nicht völlig fehlerfrei, etwa an 20 Stellen sind in beiden Registern dieselben falschen Zahlen angegeben). Hier hat der Verf. alles zusammengestellt, was sich irgend vergleichen läßt. Damit erhält der Leser zunächst die Möglichkeit, die Abhängigkeitsfrage auf breitester Grundlage selbst nachzuprüfen. Über die immerhin beschränkte Anzahl beweisender Stellen hinaus aber läßt sich auf Grund der beiden Verzeichnisse sehr eindrucksvoll die in Stil, Formeln und Reimen festgegründete literarische Verwandtschaft der verglichenen Werke erkennen. Dabei fällt die große Menge von Stellen auf (mindestens 200), zu denen sich auch Eilhart heranziehen ließe. Darüber hinaus aber finden sich auch zahlreiche Anklänge an *Hz. Ernst A* und die kleineren rheinischen Denkmäler, anscheinend auch an *Kchr.* und *Rol.*, und zurück bis zum *Annolied*. In den meisten dieser Fälle kann man nicht an unmittelbare Entlehnung denken; umso wahrscheinlicher wird das Vorhandensein einer sich forterbenden Tradition mit immanenter Entwicklung, Weitergabe des Alterworbenen, Ausschaltung des Veralteten und Neuaufnahme modernerer Züge. Dies dürfte sich aus einem umfassenden Vergleich aller in Frage kommenden Denkmäler endlich auch erweisen lassen, eine äußerst umfang-

reiche Arbeit allerdings, zu der einstweilen nicht mehr als die allerersten Anfänge geleistet sind. Auf Grund der von Teusink teils neu aufgedeckten, teils sichergestellten Beziehungen zu wenigstens einem der Vorgänger — für die anderen wären sie noch zu klären — möchte Veldeke sich dann als das letzte Glied dieser vor- und frühhöfischen rheinischen Dichtung und zugleich als ihr Überwinder deutlicher darstellen, als es beim gegenwärtigen Stand der Forschung möglich ist. Eines jedenfalls ist sicher: Des Verfassers bescheiden ausgedrückte Hoffnung, „das Veldekeproblem einen Schritt weiter geführt zu haben" (S. 115) können wir mit gutem Gewissen als vollauf gerechtfertigt bezeichnen.

Hamburg Hans Eggers

Carl Roos, Wolfgang Goethe. København 1949, Gyldendalske Boghandel. 6 Bildnisse, 259 S.

Für das starke Interesse, das Dänemark Goethe erwiesen hat, gibt es manche Belege. Aus neuerer Zeit seien nur genannt Georg Brandes' große, u. a. ins Deutsche übertragene und mehrmals aufgelegte Biographie, Vilhelm Grønbechs monumentales (verdeutscht vorliegendes) zweibändiges Buch (1935—1939), ferner Chr. Sarauws kundige und scharfsinnige Studien, von denen die bekanntesten sind „Die Entstehungsgeschichte des Goethischen Faust", København 1917 (Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Histor.-filolog. Meddelelser I,7) und „Goethes Augen", København 1919 (ebendort II,3).

Zu diesen Leistungen kommt neuerdings das Werk des Kopenhagener Vertreters der deutschen Literaturwissenschaft Carl Roos. Roos hat schon früher eine Reihe von Beiträgen zur Goethe-Philologie vorgelegt, von denen in deutscher Sprache erschienen „Zur ‚Quellen'-Frage der Erdgeistszene und zur Spinoza-Frage" (Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 1930) und „Deutscher Geist und Dänemark" (Goethe. Viermonatschrift der Goethe-Gesellschaft 1940).

Das (dänisch abgefaßte) Buch von Roos läßt sich kurz als eine seelengeschichtliche Biographie bezeichnen, welche die zeitbestimmten Umweltsmächte keineswegs ignoriert, doch vorwiegend die religiösen Erlebnisse, besonders die richtunggebenden der Jugend, betont, den Weg nachzeichnet, den Goethe ging, um in möglichstem Maß das zu werden, was er war. Einer derartigen Arbeit gegenüber hat mit Einzelheiten sich beschäftigende Kritik wenig Sinn, da die Details von einem bestimmten Gesichtswinkel gesehen werden und gesehen sein müssen. Gerade infolge der Bemühung um ein Einheitsbild wurden die in Goethe waltenden Gegensätze und Polaritäten kräftig unterstrichen, denn nicht mit dem Nachweis (fiktiver) weltanschaulicher Harmonie Goethes beschäftigt sich das vorliegende Werk, sondern mit dem Nachweis der Überwindung der Antithesen durch die Dichtung. Daher dürfte die Hervorhebung eines der Grundgedanken der Arbeit, die sicherlich zu den wichtigsten Publikationen des Goethejahres 1949 gehört, ein besseres Bild vermitteln als die fortlaufende Auseinandersetzung mit der Darstellung.

Für Roos ist das Zusammenwirken der religiösen Urerlebnisse Goethes mit seinen später erarbeiteten naturwissenschaftlichen Einsichten die entscheidende Komponente. Deshalb wird der Beschäftigung des jungen Goethe mit Swedenborgs *Arcana coelestica*, Helmonts *Paradoxal discourses*, Wellings *Opus mago-cabbalisticum* und der anonymen Schrift *Aurea catena Homeri* sehr große Bedeutung zugesprochen. Diese Bücher gehen — abgesehen von dem Werke Swedenborgs — letzthin auf Plotin zurück, mit dessen Denken

Goethe durch die Vermittlung einer alten lateinischen Übertragung vertraut gewesen ist. Neben die in der Kindheit erworbene christlich-biblische Sicht trat im entscheidendsten, kritischsten und krisenhaftesten Augenblick der Existenz des jungen Mannes die Plotinsche Weltschau mit ihrer Licht-Metaphysik. Ein verstärkendes Moment stellte die schon vor dem Frankfurter Okkultismus vollzogene Bekanntschaft mit dem Schaffen der im Neuplatonismus geistig beheimateten Winckelmann und Wieland dar. Das Erlebnis der Licht-Metaphysik wirkte beträchtlich in der *Farbenlehre* nach. Die eigentliche Ursache der heftigen Polemik Goethes gegen Newton rührt von der weltanschaulich bedingten Empörung Goethes über die Ableugnung der Lehre her, das Licht entstünde rein und weiß aus der Sonne: Licht bedeutete für Goethe entsprechend der Verkündigung Plotins ein religiöses Symbol.

Die Bekanntschaft Goethes mit dem Denken Spinozas bewirkte sowohl Festigung als auch Erschütterung der Plotinschen Weltsicht. Zwar befand sich Spinoza durch seine Lehre von der Einheit der Welt in Übereinstimmung mit der Goetheschen, auf Plotin zurückgehenden Anschauung, aber im System Spinozas gab es keinen Raum für eine Doppelheit, denn Gott und Natur werden von ihm als Einheit betrachtet. Dies stellt sowohl einen deutlichen Gegensatz zur Ideologie Plotins dar, welche die antithetische Zweiheit Geist und Materie betont, als auch einen Gegensatz zur Bibel, welche die Antithese personifiziert. Roos sagt darüber: „Goethe kannte und anerkannte alle drei Formen derartiger Vorstellungen. Gott-Natur, Gott und Natur, Gott oder Natur werden in seinem Denken als Harmonie aufgefaßt. Die Antithetik bringt indes, wenn man sie als psychologische Tatsache betrachtet, die behauptete Harmonie ins Schwanken. Die Gott-Natur spiegelt sich in unserem Innern, wo die beiden Mächte bisweilen zusammen zu arbeiten scheinen, bisweilen miteinander kämpfen, deren Verbindung jedoch stets als eine treibende Unruhe sich geltend macht, als ideelles und faktisches Ich. Diese in unserem Innern reflektierte Gott-Natur ist überdies eine kosmische Realität. — Alles Goethesche Denken endet in Widersprüchen, dessen einzige erschöpfende Formel daher der dichterische Ausdruck mit seiner wesenhaften Vieldeutigkeit ist. Die Polaritätsidee in allen ihren Schattierungen, als Erkenntnis, Erlebnis und metaphysische Realität findet im *Faust*-Drama ihre Erfüllung."

Bei der Deutung des *Faust* heißt es im vorliegenden Zusammenhang u. a.: „Die kosmische Polarität wird im Prolog durch Gott und Mephisto vergegenwärtigt, der indessen nicht der Satan der Bibel ist, sondern — obwohl nur ein natürlicher Sohn Gottes — einer der Diener Gottes. Hinter dieser Antithese verbirgt sich eine andere: der Gegensatz von Urquelle und Staub, die Plotinsche Gegenüberstellung von Licht und Dunkel. Die kosmische Polarität dagegen wird im Epilog durch ein anderes, ein uraltes mythologisches Bild gestaltet, das von der heiligen Hochzeit, d. i. die Vereinigung von Himmel und Erde, aus der alles Leben in der Welt entsteht. Die Licht-Metaphysik ist durch erotische Metaphysik ersetzt worden. Goethe hatte die Vorstellung von der heiligen Hochzeit durch mystisch-naturphilosophische Werke kennengelernt, die er in seiner Jugend studierte, und war mit ihrer späteren Vertiefung durch Dichter und Philosophen bekannt. — Über einem patiens stand immer ein agens, der Geist über der Materie, das Prinzip des Handelns über dem des Leidens, das Männliche über dem Weiblichen. Aus der harmonischen Vereinigung entsteht das Doppelreich, der Kosmos, die Übernatur."

Wenn man bedenkt, daß noch im Jahr 1918 in dem von Zeitler herausgegebenen Goethe-Lexikon die Stichwörter Plotin und Neuplatonismus fehlen, ist die Veränderung der

Anschauungen in Hinsicht der tiefsten Wurzeln von Goethes Weltsicht offenkundig. Roos hat seine Darlegungen in voller Unabhängigkeit von Franz Kochs bedeutsamem Buch „Goethe und Plotin" (1925) entwickelt, das ihm unbekannt blieb; er stützte sich — laut eigener Angabe — nur auf das 1948 in dänischer Sprache erschienene Werk Poul Johannes Jensens über Plotin. Dieses Nebeneinander forscherlicher Bemühungen (nicht gerade selten in der uferlos gewordenen Goethe-Literatur) mag vom arbeitsmethodischen Standpunkt aus bedauerlich sein — aber als wechselseitige Bestätigung im Prinzipiellen ist es von Interesse.

Fribourg Ernst Alker

Wilhelm Zentner, Johann Peter Hebel. Karlsruhe o. J. (1949), C. F. Müller. 255 S.

Wilhelm Zentner hat vor mehr als einem Vierteljahrhundert (1921) erstmalig die vollständigen Briefe Hebels an Gustave Fecht veröffentlicht, woraus dann die 1939 veranstaltete Gesamtausgabe der bis dahin überhaupt erreichbaren Hebel-Briefe erwachsen konnte, ein mustergültig angelegtes wissenschaftliches Unternehmen, das übrigens noch vervollständigt werden soll. Daneben aber hat er eine schöne Werkausgabe im klassischen Hebelverlag C. F. Müller, Karlsruhe, besorgt und fügt nunmehr — wer könnte also besser berechtigt und dazu gerüstet sein? — eine bei aller äußeren Gedrungenheit umfassende Monographie des alemannischen Volksdichters hinzu, die der Verlag mit gediegener Geschmackssicherheit bebildert und gedruckt hat.

Ebenbürtig tritt Zentner mit seiner jüngsten Arbeit neben die des schweizerischen Meisters Wilhelm Altwegg. So ist, überschauen wir dieses Vierteljahrhundert literaturwissenschaftlicher Forschung, ein ganz ansehnlicher Bestand bemerkenswerter Bemühungen um badisches und markgräflich alemannisches Schrifttum, insonderheit eben um Johann Peter Hebel erwachsen, wozu neben Wilhelm Zentner und Altwegg Adolf von Grolman, ferner der am meisten oberrheinisches Literaturwissen beherrschende verstorbene Wilhelm Engelbert Oeftering und dessen leider im letzten Weltkrieg gefallener ältester Sohn Hans-Gerhart Oeftering und Erik Wolf nicht wenig Verdienstliches beigetragen haben, um nur einige zu nennen. In gerade diesen Arbeiten ist auch alles unangenehm Lokalpatriotische und bloß Landschaftbegrenzte erfreulich vermieden. Ein Hebel, der weder ein Friedrich Hölderlin noch Adalbert Stifter oder Jeremias Gotthelf ist, hat aber ähnlich einem Matthias Claudius oder Eduard Mörike seine klare eigene geistesgeschichtliche Dichterbedeutung, deren höchster sittlicher wie künstlerischer Wert ihre völlige Echtheit, eine eigengewachsene Sageweise und deren Unwiederholbarkeit ist.

Wilhelm Zentner gliedert seine Darstellung in fünf wohl ausgewogene Abschnitte. Der erste beschreibt die Entwicklung des Kindes, Knaben und Erlanger Studenten Hebel von 1760 bis Ende 1780. Es wird feinfühlig dargelegt, was als Familien- und Stammeserbe, was an Bildungsgut auf diesen jungen Menschen eingewirkt hat, was aus Natur und Überlieferung etwa ihm förderlich zur Entfaltung der Eigenpersönlichkeit dienlich geworden ist.

Der zweite Abschnitt, ungefähr gleichen Umfangs, kennzeichnet die schwierige Zwischenzeit von der Staatsprüfung über das Präzeptoratsvikariat in Lörrach zu erster eigentlicher Beamtenstellung in Karlsruhe, ausgefüllt mit mehrfach mißlichen Notbehelfen (November

1780 bis November 1791). Neben hauslehrerischen Pflichten meldet sich in Umdichtungen und Übersetzungen erstes poetisches Versuchen, genährt aus Freude an jeder Art Dichtung. Hier entspringt aus engsten Freundschaftsverhältnissen das auch sprachlich sich auswirkende Proteusertum oder der Belchismus. Zentner sieht hier geradezu Nährboden und Frucht eines neuen Lebensgefühls, das von Ebene und Tal hochstrebend sich das Gebirge des Südschwarzwalds und die Schau über Höhen gewinnt. In diesen Jahren flicht sich die äußerlich ergebnislose Bindung an Gustave Fecht.

Unerwartet wird Hebel nicht zu einem erhofften theologischen, sondern zu einem Lehramt an das Karlsruher markgräfliche Gymnasium illustre berufen. Was alles davon Inhalt und Folge gewesen ist, schildert ein dritter kürzerer Abschnitt. Zögernd beginnt, aber mit einigen bleibenden Erträgnissen, das dichterische Schaffen Hebels, vor allem in der heimatlich-alemannischen Mundart. Hans-Gerhart Oeftering hat erstmalig und gültig in einer von Zentner genutzten Sonderuntersuchung die für Hebels Dichtertum entwicklungsgeschichtlich bedeutsame „Ekstase" herausgestellt als einen Versuch, das Proteusertum im sprachkünstlerischen Sinnbild zu fassen. Äußere Erschütterungen durch die Französische Revolution und wirtschaftliche Sicherung des Beamtendaseins gedeihen dem Dichter schließlich immer wieder zur Förderung.

Das gewichtige Kernstück der Zentnerschen Arbeit liegt im vierten Abschnitt vor: einer als wissenschaftliche Meisterleistung voll künstlerischen Nachempfindens zu würdigenden, dichtungsgeschichtlich wie kunstphilosophisch eingehenden Darstellung des Hebelschen alemannischen und hochdeutschen, in Versen wie Prosa gehaltenen Schrifttums. Gerade hundert Seiten sind dieser so gegenstandsnahen wie in der Anschauung selbständigen Erhellung gewidmet, reich an feinfühligen Ausdrucksweisen, den wertvollen Kleinodien Hebels eine lebendige wissenschaftliche Verdeutlichung zu geben. Hebels Dichtung schafft ein Weltbild im heimatlichen Mikrokosmos; aber gerade darin und damit wächst er über bloßes staffagesüchtiges Heimatdichtertum späterer Jahrzehnte weit hinaus ins allgemein Menschliche und zeitlos Gültige.

Einige dreißig Seiten schließen im fünften Abschnitt das lebens- wie dichtungsgeschichtlich Bedeutsame des Hebelschen Lebenslaufs eindrucksvoll ab. Fern der Heimat ist Hebel auf einer Dienstreise gestorben und am 23. September 1826 auf dem alten Schwetzinger Kirchhof bestattet worden, lorbeergekrönt in feierlicher Anwesenheit des Trauergefolges. Mit sehr würdigen Schlußausführungen rundet sich die Zentnersche Monographie zu ihrer immer wieder zu rühmenden Wohlgeratenheit. Sie ist ein wesentliches Buch.

Karlsruhe Emil Kast

Verzamelde opstellen. Geschreven door oud-leerlingen van Professor Dr. J. H. Scholte. Uitgegeven onder redactie van Prof. Dr. Th. C. van Stockum. Prof. Dr. H. W. J. Kroes, Dr. D. J. C. Zeemann. Amsterdam 1947. J. M. Meulenhoff. 1 Porträt, 364 S.

Die von früheren Schülern aus Anlaß der Emeritierung des mehr als fünfunddreißig Jahre als akademischer Lehrer tätig gewesenen Amsterdamer Neugermanisten herausgegebene Festschrift ist ein wissenschaftliches Ereignis, würdig des internationalen Rufes von Professor J. H. Scholte. Überdies stellt der stattliche Band einen Beweis dafür

dar, daß trotz Ressentiments sehr begreiflicher Art in einem von Krieg und Okkupation heimgesuchten Land deutsche Philologie und deutsche Literaturwissenschaft ihre frühere Rangstellung zurückzugewinnen begonnen haben. Nur in einer Hinsicht klingen im vorliegenden Sammelband die bösen Ereignisse zwischen 1940 bis 1945 nach: es wurde (was unter normalen Verhältnissen selbstverständlich gewesen wäre) auf internationale Beteiligung an der Festschrift verzichtet; nur Beiträge niederländischer Herkunft fanden Aufnahme.

Einen Einblick in Scholtes Arbeitsvolumen und keineswegs auf die Fachdisziplin beschränkte Interessensphären gewährt die sieben Seiten umfassende Bibliographie seiner Bücher und wichtigsten Aufsätze, welche außerdem auf sieben Textzeilen summarisch die Zeitschriften nennt, in denen Besprechungen aus Scholtes Feder veröffentlicht wurden. Hinzugefügt sei, daß seit 1947 weitere bedeutende Arbeiten Scholtes zur Veröffentlichung gelangten.

Entsprechend der Vielseitigkeit der Scholteschen Tätigkeit als Forscher und Lehrer zerfallen die Beiträge in drei Gruppen: Linguistik, Altgermanistik und Nordistik; neuere deutsche Literatur; niederländische Literatur.

Da der Sammelband nicht überall zugänglich sein dürfte, und jeder der in diesem veröffentlichten — in niederländischer oder in deutscher Sprache abgefaßten — Aufsätze für die Forschung Bedeutung hat, sei nachfolgend eine (notgedrungen die Einzelleistungen bloß kurz referierende oder charakterisierende) Übersicht über die Beiträge geboten.

Vor allem den kulturellen Hintergrund der Entstehung des niederländischen Pronomens *U* erhellt Professor G. G. Kloeke in seiner Abhandlung „Uit de voorgeschiedenis van het beleefde pronomen U". Mit einem „Tekstcritisch probleem in de Edda" setzt sich Professor T. A. Rompelman auseinander: mit Gudrúnarhvot, einem zu manchen problematischen Auffassungen verleitenden Text, dessen Erhellung nicht nur durch philologische Argumente erfolgen kann. Im Aufsatz „Zur Sigmundsage" unternimmt es Professor H. W. J. Kroes, die von Professor G. Baesecke in „Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums" vertretenen Ansichten über die Entwicklungsgeschichte der Sigmund-Überlieferungen zu modifizieren. Eine vielversprechende Probe aus einem inzwischen erschienenen Buch „Karl Lachmann als Germanist" bietet Professor H. Sparnaay mit der Darstellung „Die Vorgeschichte von Lachmanns Nibelungentext," einem Bericht von der Loslösung der erstarkenden, methodisch werdenden Germanistik von ihren geistigen Vätern aus dem Kreise der Romantiker, besonders von Friedrich und August Wilhelm Schlegel. In der Studie „Welsch en Tiusch" kommt Dr. W. Snelleman zu dem allzu nationalistische Auffassungen korrigierenden Ergebnis: „Das Wesensgefüge von West- und Südeuropa war zwischen 1150 und 1200, den zeitlichen Grenzen, innerhalb welcher die Tätigkeit von Crestien sich vollzog, weitaus mehr horizontal gelagert als vertikal-geographisch aufgeteilt, eher sozial als national bedingt. Der französische chevalier stand dem deutschen Ritter näher als einem französischen vilain." Mehrere Ergänzungen zu Gertrude Schoepperles Buch „A Study of the Sources of the Romance" gibt Drs. W. H. A. Koenraads in einer Abhandlung über den denkbaren keltischen Ursprung einiger Motive der Tristansage („Enkele opmerkingen over de mogelijk Keltische oorsprong van sommige motieven uit de Tristansage"). In Hinsicht des Urhebers der „Ersten Fortsetzung zu Rudolf von Ems' Weltchronik" äußert sich auf Grund stilistischer Untersuchungen Dr. D. J. C. Zeeman folgendermaßen: „In seinen oft holperigen Versen, deren Rhythmus nicht selten in einen

toten Versmechanismus entartet, zeigt der Fortsetzer ungenaue und unreine Reime, die der wohlgeschulte höfische Dichter meidet. Der Sinn ist bei ihm überdies nur zu oft an den Vers oder an das Reimwort gebannt. Sein Name ist nicht bekannt, nicht wahrscheinlich ist es, daß wir ihn je erfahren; zu den Großen seiner Zeit wird er sicher nicht gehören." Mit einer schwierigen musikologischen Frage, welche sich aus der Jenaer Liederhandschrift ergibt, setzt sich — sehr kritisch gegen Riemann eingestellt — auseinander Dr. G. G. van den Andel in der Abhandlung „Über die Melismen in mittelhochdeutschen Liedern".

Sehr kategorisch, aber sehr erhellend und ergebnisreich, großen und vielfältigen Stoff übersichtlich in knappeste Form zwingend, legt (in einem Vergleich) das Gemeinsame und Trennende in Dantes *Divina Commedia* — der Dichtung vom Sein — und Goethes *Faust* — der Dichtung der Bewegung — dar Th. E. Absil in dem von katholischer Sicht getragenen Aufsatz „La divina comedia en Faust".

Von den Eindrücken, welche Zeitgenossen durch Wielands Singspiel *Alceste* und Goethes *Götter, Helden und Wieland* empfingen, von einem Sturm im literarischen Wasserglas, berichtet mit reichem Wissen, kritisch und nicht ohne dem Gegenstand angemessene Ironie, Professor Th. C. van Stockum „Storm om Alkestis '.

Im Anschluß an das Jean-Paul Sartres Denken verwertende Buch von S. Dresden „Existentiephilosophie en literatuurbeschouwing" unternimmt Dra M. M. Boldingh den Versuch einer neuen intensiven Interpretation: „Goethes Iphigenie auf Tauris, een phaenomenologische analyse", wobei der von Dresden vertretene Grundsatz „Nicht erklären und zurückführen, sondern aufklären und hinführen" praktiziert wird. Boldingh ergänzt Sartres durchaus negative Kategorien: Situation: (passiver Zustand = das Geworfensein), Angst, Einsamkeit, Nichts, Tod durch positive: Verbundenheit und Erlösung, da anders eine zureichende Würdigung von Goethes Schauspiel unmöglich wäre. Eine Probe aus der Interpretation dürfte auf Interesse rechnen können: „Ich habe . . . Iphigenies Abwendung vom Blutvergießen aus ihrer Seelenlage erklärt, die durch den auf ihrer Familie ruhenden Fluch beherrscht ist. Ich wollte zeigen, daß sie nicht bewußt das Volk der Taurier zu veredeln beabsichtigte, denn sonst hätte sie keineswegs ihr Leben bei ihnen als unnütz betrachten können. M. E. wurde von der Interpretation Iphigenie zu statisch aufgefaßt, als a priori ‚edle Frau', die ihrer Mission gewiß ist. Ob man will oder nicht, Iphigenie macht, derart gesehen, einigermaßen den Eindruck, ein Soldat der Heilsarmee zu sein, erfüllt von dem Ideal, die Menschheit zu veredeln und auf ein höheres Niveau zu heben. Hier bietet die phänomenologische Analyse vor allem des Begriffs ‚Wahl' (‚keuze') viel größere Möglichkeiten zur Beschreibung der Abläufe im eigentlichen Sinn des Wortes und zur tatsächlichen Aufdeckung der Handlung, der inneren Bewegung. Die menschliche Seele ist keine statische Gegebenheit, sondern eine dynamische Abfolge von Bewußtseinszuständen. Auch hier möchte ich von einer fortschreitenden Offenbarung sprechen, welche der Mensch sich selbst ist und wofür er in Worten Zeugnis ablegt. Wenn also Iphigenie in ihrem . . . erwähnten Dialog mit Thoas Zeugnis ablegt von ihrer größeren kosmischen Verbundenheit und ihrer besseren Einsicht in das Verhältnis zu den Göttern (dem Göttlichen), hat sie — in bezug auf das Niveau im Gespräch mit Arkas — ein neues höheres Stadium des Bewußtseins erreicht. Dies ist keineswegs unerklärbar, da wir unsere Aufgabe ‚aufzuklären und hinzuführen' mit ‚erklären' sicherlich ergänzen dürfen. Während Iphigenie in ihrem Gespräch mit Arkas noch vollkommen in ihrer Einsamkeit, in ihrem ‚Geheimnis' eingeschlossen war, hat sie sich im Gespräch mit Thoas geoffenbart. Ihre

Erstarrung ist überwunden; bei der Konfrontation mit Thoas, der seinen Antrag stellt, und den Perspektiven, welche die Ehe ihr bietet, zerbricht die Schale; alles wird Iphigenie nunmehr klarer bewußt: die Beziehung zu ihrer Familie, ihr Verhältnis zu den Göttern und ihr Frauentum. Erst als Iphigenie der Auffassung des Thoas und dem Bewußtseinsniveau des Thoas gegenübergestellt worden ist, wird sie sich ihres eignen Niveaus bewußt. Thoas will nicht die Rückkehr der Iphigenie und glaubt deswegen nicht daran: Thoas hört die Stimme der Götter nicht und weist sie deswegen ab; Thoas sieht in der Frau nur ein untergeordnetes Geschöpf, also einen negativen Wert. Gegenüber derartigen Negationen gibt Iphigenie ihrer positiven Weltsicht Ausdruck."

Dr. Mien (E. W.) Theissen betrachtet im Essay „De reiniging van Orestes" die Verschiedenheiten der Entsühnung des Orest: bei Aischylos (durch den Sieg der jungen Götter im Streit göttlicher Mächte um Orest), bei Euripides (durch eine kultisch-kulturelle Tat), bei Goethe (durch die Begegnung mit dem Heiligen).

In Nachfolge von E. Staiger, Th. Spoerri, L. Beriger, W. Kayser und unter Berufung auf D. Bartlings Buch „Aantekeningen over stijl, persoonlijkheid en kunstwerk" analysiert als eine der Werkpoetik ergebene Philologin Dra Emmy (E. L.) Kerkhoff intensiv und ergebnisreich, doch nicht zerpflückend — die Gesetzmäßigkeit des Ganzen bleibt gewahrt — „Goethes Sänger".

Die Möglichkeiten, welche die von C. G. Jung vertretene Tiefenpsychologie gegenwärtig für die geisteswissenschaftlich orientierte Deutung der seelischen Antriebe von Fausts Handlungsweise sowie der Symbolik des Dramas gewährt, erörtert Dr. W. Vloedgraven-Stuyver in der Abhandlung „Goethe's Faust als drama van de tweede levenshelft" u. a. mit folgendem Ergebnis: die Archetypen in *Faust I* erscheinen in der Form von Projektionen des persönlichen Unterbewußtseins, also konkret und scharf umrissen, in *Faust II* als Emanationen des kollektiven Unterbewußtseins, daher unpersönlich, abstrakt und vag, woraus sich nicht nur der Übergang von Gretchen zu Helena erklärt, sondern auch die eigenartige Veränderung des Charakters, welche Mephisto im Ablauf des Dramas durchmacht; der Verjüngungstrank hat bewirkt, daß Faust — was er zu Beginn des Dramas nicht vermochte — jetzt imstande ist, den Individuationsprozeß in seiner vollen archetypischen Form zu erleben; als Faust den Gang zu den Müttern antritt, dürfte er wiederum ebenso alt sein wie der unbefriedigte Gelehrte im Anhub der Dichtung, doch er hat inzwischen jene Reife erworben, die ihn die Heimsuchungen des Unterbewußtseins ertragen läßt.

Ein sehr interessanter Beitrag zu jener Sparte der Theatergeschichte, die sich mit der unteren Schicht der Verbrauchsdramatik beschäftigt, ist Drs H. H. J. de Leeuwes Untersuchung „Faust als Schauerdrama", ein Bericht von den (niederländischen) Schicksalen der Goetheschen Dichtung als gesunkenes und herabgezerrtes Kulturgut.

Die Frage des Vorhandenseins des „Siebenjährigen Rhythmus in Goethes Lebenslauf" beschäftigt — in positivem Sinn — Dr. F. C. J. Los.

Das eine Ergebnis des scharfsinnigen, aus reicher Belesenheit schöpfenden Aufsatzes Professor H. Meyers Jr. über das Thema „Nietzsches Bildungsphilister und der Philister der Goethezeit" ist die Feststellung, daß das Wort „Bildungsphilister" nicht unbedingt, wie man bisher annahm, eine Schöpfung Rudolf Hayms oder Heinrich Leos sein müsse, sondern eine Abwandlung der Bezeichnung „Bildungsphilisterei" sein könne, die erstmalig Bettina von Arnim in *Ilias Pamphilius und die Ambrosia* verwendet hat. Das zweite Er-

gebnis der Untersuchung besteht in der Einsicht, daß Nietzsche die von ihm vermutlich aus Hayms Buch „Die romantische Schule" geholte Bezeichnung durchaus kulturkritisch und negativ verwendet; dies zeigt, wie sehr sich Nietzsche — wohl unter Schopenhauers Einfluß — vom in der Goethe- und Romantikerzeit Positives und Abfälliges in gleicher Mischung umfassenden Begriff „Philister" distanziert hat.

Dr. N. Perquin S. J. wendet sich in einer elegant geschriebenen Studie („Die Lüge in Grillparzers Weh' dem der lügt") gegen die allzu solide und ernsthafte Ausdeutung von Grillparzers Lustspiel, das keineswegs als eine Art Glaubensbekenntnis aufgefaßt werden dürfe. Dem Dichter war es nicht um die Aufrollung der ganzen Problematik der Lüge zu tun, sondern um liebevolle Darstellung naiver Gläubigkeit (nach der er sich vielleicht sehnte), um spielerische Abwandlung der ironischen Einsicht, daß im irdischen Leben die volle Wahrheit und ein Glück ohne Täuschung unerreichbar bleibe.

Auf die Bedeutung der literarischen Abhängigkeiten junger Dichter für die Erkenntnis ihres Wesensgefüges weist Dr. J. M. M. Aler in „Reminiscenties" hin und legt dar, daß das Frühwerk Rilkes dichterische Selbstentdeckung, das Georges artistische Übung war; Hofmannsthals frühe Poesie hingegen vergegenwärtigt die dritte Möglichkeit: hier werden Reminiszenzen an fleißige, seit dem zwölften Lebensjahr betriebene Lektüre von Meisterwerken schöpferische Anhübe unveräußerlicher eigener Leistungen.

Eine kritische Skizze über das Schaffen des dem 19. Jahrhundert angehörenden Belletristen J[ohan] P[ieter] Hasebroek (1812—1896) gibt Joh. Winkler. Auf die Bedeutung von Reinhold Schneiders Buch *Das Leiden des Camoes* für einen Teil der Prosa des hochbegabten Jan Slauerhoff (1898—1936) sowie dessen Weltbild weist Dr. J. A. Heberle hin („J. Slauerhoff en Reinhold Schneider"). Über das gerade jetzt keineswegs nur vom pädagogischen Gesichtspunkt aus interessante Problem „Het onderwijs in Indië" — über das Schulwesen im früheren Holländisch-Westindien — handelt Dr. T. Hommes.

In Lehre und Forschung war und ist Scholte ein Vertreter jener Auffassung, welche in der Methode nie Selbstzweck, sondern die jeweilige, dem Gegenstand am meisten angemessene Arbeitsweise erblickt. Dementsprechend gewährte er der Individualität seiner Schüler stets größte Bewegungsmöglichkeit, munterte zu einer Weltoffenheit auf, die sich als fruchtbar erwies, doch ihrerseits nicht um den Preis strenger Wissenschaftlichkeit erkauft werden durfte. Das Sinnvolle und Zweckmäßige einer derartigen Haltung beweist der vorliegende Sammelband, eine Festschrift nicht zuletzt auch durch die erstaunliche Fülle der Ergebnisse, mit denen die Einzelforschung bereichert wird.

*

Als Emeritus hat Scholte — um die Bibliographie in der Festschrift an dieser Stelle zu ergänzen — neben Studien zur niederländischen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts (besonders bekannt wurde der in Universitas III, H. 1 erschienene Aufsatz „Ein verjüngter Rembrandt") sich wieder mit dem Grimmelshausen-Problem, dessen bester Kenner er ist, beschäftigt. Zeitbedingte Schwierigkeiten bewirkten, daß noch nicht alle Ergebnisse der neuen Forschungen der Öffentlichkeit vorgelegt werden konnten. Bisher erschienen m. W. nur die Abhandlung „Grimmelshausens Simplicissimus" (Universitas III, H. 11) und „Die Stellung der Continuatio in Grimmelshausens Dichtung" (Trivium VII, H. 4). Auch die Veranstaltung einer zweiten Auflage von *Simplicissimus Teutsch* — der echten editio

princeps — war möglich. (Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Nr. 302—309. Halle/Saale 1949: Max Niemeyer). Diese zweite Auflage läßt die Einleitung und den kritischen Apparat der ersten Auflage (1938, ebendort) weg und verweist kurz auf das, was am genannten Ort sowie in den von Scholte besorgten Grimmelshausen-Bänden der Neudrucke Nr. 310—314 (1939) und Nr. 315—321 (1943) in Hinsicht der Textgeschichte und sonstiger Erläuterungen gesagt worden ist. Nur der sorgfältig überwachte Text der editio princeps, die wahre Urgestalt des Meisterromans, sollte dem Leser dargeboten und dadurch die Verbreitung der erkannten Urfassung gefördert werden. Die im Text der zweiten Auflage neu durchgeführten Korrekturen wurden auf Seite VI/VII verzeichnet: a) einige offensichtliche Druckfehler der editio princeps (in der ersten Auflage von 1938 unter „Stehen blieb" angeführt), b) Fehler, vermutlich bewirkt durch die Schwierigkeiten des Setzers bei der Entzifferung der Handschrift des Dichters, c) Irrtümer, hervorgerufen durch ungewollte Nachlässigkeiten des Verfassers. Auf Seite V legt Scholte dar, warum er neuerdings überzeugt ist, daß die editio princeps bei Felßecker in Nürnberg erschien. Eigene anagrammatische Deutung des fiktiven Verlagsortes und Verlegernamens von *Simplicissimus Teutsch* und die von Manfred Koschlig („Grimmelshausen und seine Verleger", Leipzig 1939) durchgeführte Typenvergleichung ergaben übereinstimmende Resultate. Mag man es auch bedauern, daß infolge begreiflicher Rücksichtnahme auf die ungünstige Lage des Verlagsbuchhandels der zweiten Auflage der Neuausgabe von editio princeps weder das Vorwort der ersten Auflage noch eine Zusammenfassung der einschlägigen Forscherbemühungen und -erfolge Scholtes auf den Weg mitgegeben wurden, ist doch das Vorhandensein einer allgemein erreichbaren Ausgabe des Urtextes — den nach jahrzehntelanger Verwirrung der Experten gefunden zu haben, Scholtes dauerndes Verdienst bleibt — ebenso schätzbar wie erfreulich.

Einen Durchschnitt durch Scholtes über fünfunddreißig Jahre sich erstreckende Forschertätigkeit bietet der zehn ausgewählte Aufsätze umfassende Band „Der Simplizissimus und sein Dichter" (Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1950). Das Buch macht wichtige Arbeiten des Autors leicht zugänglich, von denen einige an Stellen erschienen, die infolge der gegenwärtigen deutschen Bibliotheksverhältnisse keineswegs stets erreichbar sein dürften; sehr aufschlußreich und für die Forschung bedeutungsvoll sind die jedem Aufsatz beigefügten Nachworte, in denen zu geänderten oder neuen Ansichten Stellung genommen wird und die Querverbindungen mit Artikeln herstellen, die in den Band nicht aufgenommen wurden.

Fribourg Ernst Alker